MUSIC - UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 0[illegible] 401 6

MUSIK-ANTIQUARIAT
DOBLINGER
WIEN I. DOROTHEERG. 10

M. HEHEMANN

MAX REGER

M. HEHEMANN

MAX REGER

EINE STUDIE ÜBER MODERNE MUSIK

MIT EINEM BILDNIS UND VIELEN NOTENBEISPIELEN

UNIVERSITY OF TORONTO
20,068
MAY 2 7 1966
EDWARD JOHNSON
MUSIC LIBRARY

MÜNCHEN 1911 / R. PIPER & Co., VERLAG

ML
410
R25H3

LIBRARY
JUN 10 1966
UNIVERSITY OF TORONTO

1083303

MEINER FRAU

Alle sterblichen Menschen der Erde nehmen die Sänger
Billig mit Achtung auf und Ehrfurcht; selber die Muse
Lehrt sie den hohen Gesang, und waltet über die Sänger.

Odyssee. Achter Gesang.

Inhaltsverzeichnis

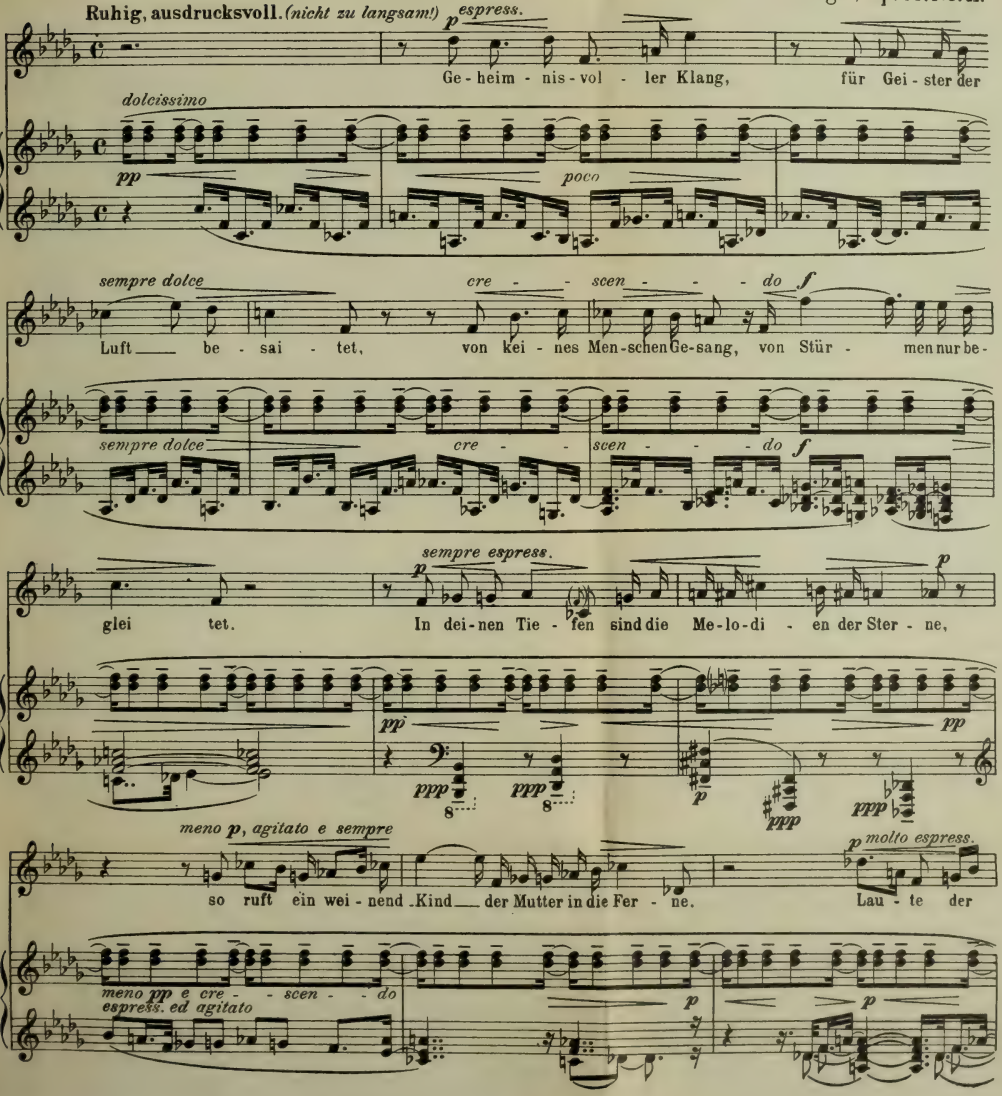
	Seite
Präludium	1
Tema con variazioni	4
Regers Orgelwerke	16
Die Lieder	31
Die Kammermusik	43
Die Orchesterwerke	76
Die Chorwerke	122
Postludium	130
Gesamtverzeichnis der Regerschen Kompositionen	138

Aeolsharfe.

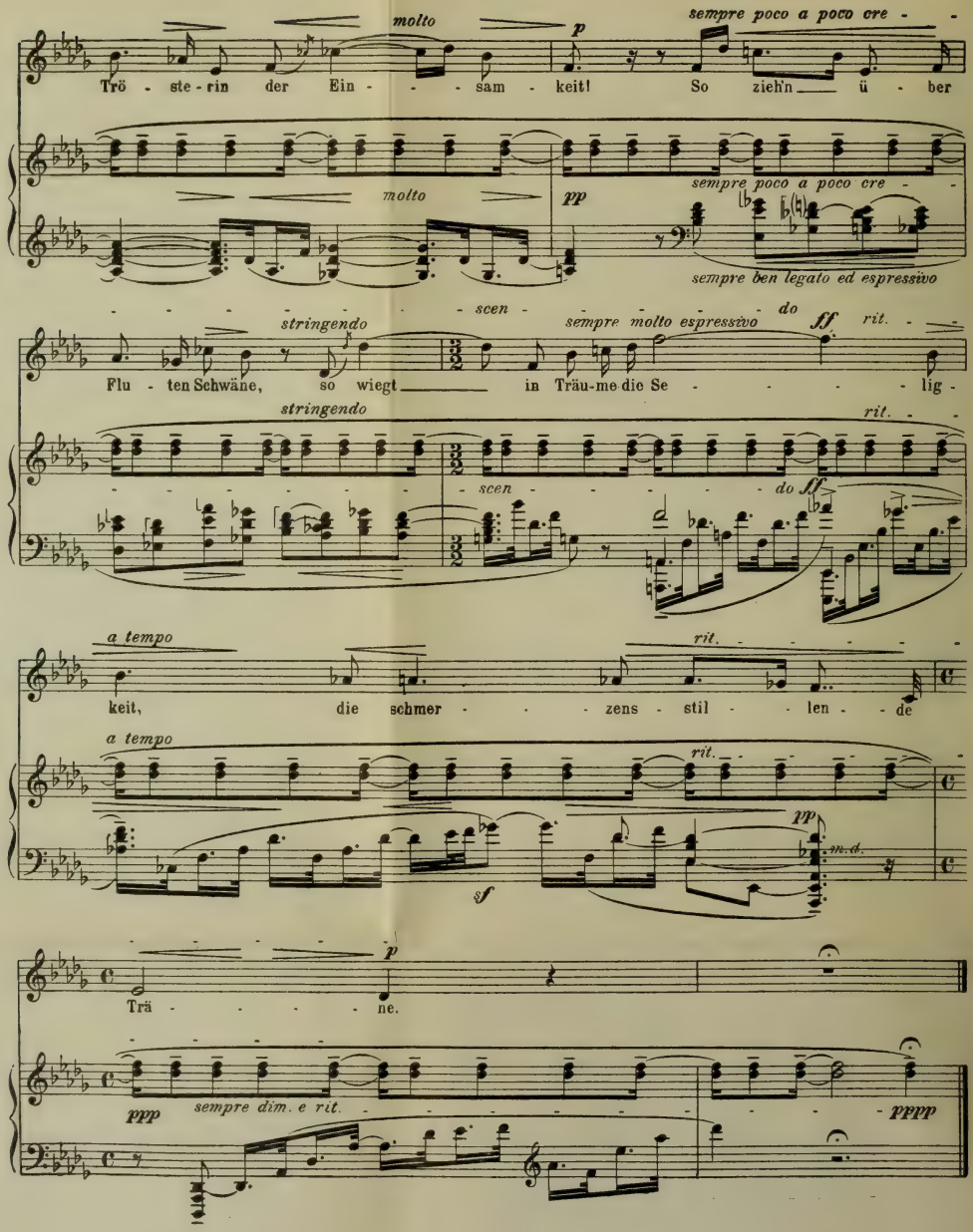
(Hermann Lingg.)

Für mittlere Stimme.

Max Reger, Op. 75. No. 11.



Der Abdruck erfolgt mit Genehmigung des Verlags Ed. Bote und G. Bock, Berlin


molto
p
sempre poco a poco cre - -
Trö - ste - rin der Ein - - - sam - keit! So zieh'n ü - ber
molto
pp
sempre poco a poco cre - -
sempre ben legato ed espressivo
- - - - - - - - scen - - - - - - - - do
stringendo
sempre molto espressivo
ff
rit. - -
Flu - ten Schwäne, so wiegt in Träu-me die Se - - - - - lig -
stringendo
rit. - -
scen - - - - - - - - do ff
a tempo
rit.
keit, die schmer - - - zens - stil - - len - de
a tempo
rit.
pp
sf
Trä - - - - - ne.
p
ppp
sempre dim. e rit.
pppp

Präludium

Eines Tages sah ich mit Reger einem mächtigen Gebirgsbache zu, dessen Fluten in jubelndem, strudelndem Falle sich über Felsblöcke in die Tiefe ergossen. Rastlos, nimmer müde drängten sie in breitem Bette zum Falle hin; dort aber teilten sie sich, jagten und stürzten übereinander, nahmen ein drittes Gewässer auf und schossen schliesslich in weitem Bogen hinab, dort unten dasselbe Spiel von neuem zu beginnen. Es war, als habe die Natur auf ihre Art eine Fuge geschrieben und sich aus Wassern die Themen dazu gebildet. Doch neben dieser wirbelnd sprühenden Elementarmusik fesselte auch andere den Sinn. In ruhigerem, majestätischem Tone rauschten manche Ströme zu Tal, andere sammelten sich zu breiter, schimmernder Fläche oder stiegen, zu Schaum geworden, in glitzernden Perlen auf, dass die Strahlen der Sonne drin zu buntem Bogen sich brachen. Viel kleine Wasser aber sprudelten nebenher und mehrten das Bild stetig sich erneuernder Kraft, einer ihres Spieles frohen Natur.

Mir ward dies zum Sinnbild Regerscher Lebensbetätigung, seiner nie ruhenden Schaffenskraft und -freude, die immer wieder Neues hervorsprudeln muss und neben den grossen Strömen noch tausend kleine Bächlein findet, ihrem Drange genug zu tun; der ein immerwährendes Sichausgeben ein Befreien von sich selbst bedeutet, und die Arbeit nichts als eine erhöhte Lebensfreude, ein beglückendes Regen und Ringen der inneren Kräfte. Der Kopf dieses Mannes steckt so voll Musik, dass er nicht anders kann, als immer wieder Musik machen

und ein Werk aufs andere häufen. Er strömt Musik hervor, wie der Wasserfall die Fluten in tausendfältige Formen giesst. Sich selbst zur Genüge und vielen zur Freude, die seines Reichtums teilhaftig wurden.

Dies Buch nun möchte ein Führer sein zu Reger und seiner Kunst, denn beide sind ein untrennbares Ganzes. Regers Grösse und Bedeutung zu erweisen, ist meine Aufgabe nicht, denn dazu sind seine Werke berufen, und die sprechen für sich selbst. Wo sie richtig interpretiert wurden, haben sie die Hörer trotz ihrer Fremdartigkeit von der Kraft überzeugt, die hinter ihnen steht und aus ihnen spricht. Doch Regers Stil ist zu neu, seine Forderungen sind zu ungewohnt und gross, als dass er heute schon allgemein sein könnte. Wie in jede neue Erscheinung, so muss man sich auch in diese hineinleben, in ihre Tonsprache hineinhören. Mit Beethoven und Mozart sind wir erzogen worden und hören dennoch ihre Musik oft gar wunderlich spielen. Sollte darum ein Führer zu Regers Neuland erst seine Berechtigung nachzuweisen haben?

Man wird nun von diesen Blättern keine abgeklärte Objektivität erwarten dürfen, denn dazu steht Reger noch zu sehr im Kampf der Meinungen. Zwischen denen, die Regers Existenzberechtigung aus dem hundertjährigen Kunstkalender bestreiten, und denen, die regerlicher sind als der Komponist selbst, dürfte dies Buch die Wage halten. Ich will mich bemühen, Regers Art so darzustellen, dass der Musikfreund sich leichter mit ihr auseinandersetzen kann, dass er schneller ein festgegründetes Urteil über ihn gewinnt. Daher möchte ich meine Aufgabe der eines Interpreten vergleichen, der ein Kunstwerk mit ganzer Liebe der Öffentlichkeit zu erschliessen sucht. Er braucht darum doch gegen dessen Mängel nicht blind zu sein.

Auch Regers Kunst ist, gleich jeder anderen, gewissen Beschränkungen unterworfen, die in seiner Persönlichkeit wie in unserer Zeit begründet sind. Es liegt im Wesen jeder Kunst, dass ihre führenden Geister das Charakterbild ihrer Zeit wie in einem Brennspiegel auffangen. Vieles, was uns bei Reger

begegnet, befremdet uns auf den ersten Blick, nicht obwohl, sondern weil es so ganz dem Fühlen unserer Tage entsprossen ist. Seine Werke sind der Widerhall unserer gärenden Zeit, sind Dokumente eines Mannes, der sich mit sich und der Welt auseinandersetzt, und als solche will ich sie zu schildern suchen. Die Besprechung seiner Kompositionen legt darum grösseren Nachdruck auf die Analyse der Stimmung als des technischen Aufbaues. Doch wird dabei das technische Element nicht zu kurz kommen.

Lesen sich meine Analysen manchmal vielleicht wie ein Programm, dann wolle man nicht vergessen, dass dieses aus dem Geiste der Musik heraus geschrieben wurde, so wie ich ihn empfand, und dass es nichts anderes will, als dem Hörer eine Brücke zu leichterem und eindringenderem Verständnis bauen. Wer diese Musik anders empfindet als ich, wird sie auch mit anderen Bildern zu spiegeln suchen.

Tema con variazioni

Es ist erst ein paar Jahre her, dass man, wie es so heisst, von Reger spricht. Lange wandelte er im Dunkeln, da andre alles Licht auf sich zogen. Um so schneller aber war sein Aufstieg, als ihn das Licht erst erblickt hatte. Und wenn mich heute jemand früge, wie man denn eigentlich diesen Mann habe übersehen können, so würde ich antworten, das sei gar nicht so verwunderlich. Ich begriffe auch, dass manche, die ihn wirklich erblickten, über ihn hinwegsahen. Vielleicht hätten sie sogar die dunkle Ahnung gehabt, dies sei der richtige Mann, der zur rechten Zeit kam. Aber man wollte ihn nicht, konnte ihn nicht wollen. Denn sein Denken und Schaffen stand allem entgegengerichtet, was dem ihren Richtung und Inhalt gab. Er hing sein Herz an eine Kunst, von der sich die ihrige schied gleich einem feindlichen Element. Sie alle kamen von Wagner, Liszt und Berlioz, und sahen in Richard Strauss ihren grössten Herrn. Sie dichteten in Tönen und hatten den Kopf voll Philosophie und sonstiger schwerer Dinge, wenn sie ihre Partituren für möglichst grosses Orchester mit gestopften Trompeten und Hörnern schrieben. Dieser Reger aber dachte sich vermutlich und ohrenscheinlich nichts bei seiner Musik. Er machte nur Musik. Und gar für Orgel! Fugen, Passacaglien, Sonaten und dergleichen verstaubte Dinge. Alte Formen, Formeln, längst überholten Urgrossväter-Hausrat, mit Musik gefüllt. Aber keine individuell aus dem Gedanken heraus gestaltete neue Form. Auch gar kein Musikdrama. Wohl noch eine Menge Lieder, deren Begleitung zwar merkwürdig genug, aber doch gar nicht modern aussah.

Aber seltsam, die von der andern Seite mochten ihn auch nicht. Wer seine Werke um der alten Formen willen zur Hand nahm, entsetzte sich über den Inhalt, der ihm die musikalische Anarchie zu proklamieren schien. Doch, da Reger sichtbarlich von Brahms manche Anregung empfangen, hegte dieser und jener noch die stille Hoffnung, der wilde Most werde sich klären und Brahms in Reger einen nicht unbegabten Epigonen erhalten.

Schneller, als viele es dachten, wendete sich das Blatt, und Regers Name stellte sich neben den des sichtbarsten Führers unserer Epoche, neben Richard Strauss. Und bald ertönte auch leise die Frage: Reger oder Strauss? Reger contra Strauss? Ich will schon hier betonen, dass für mich die Antwort nur lauten kann: Reger und Strauss! Denn beide zusammen vermögen ja nicht, die Vielgestaltigkeit unserer Zeit zu erschöpfen. Doch mag man über beide die verschiedenartigsten Meinungen haben — es ist nicht zu leugnen, dass sie dem Bild unserer heutigen deutschen Tonkunst die kräftigsten Farben geben. Ein Konzert, das etwa Straussens Sinfonia domestica und Regers Hiller-Variationen enthält, wird in vierzig, fünfzig Jahren mehr über den Charakter unserer Zeit zu sagen vermögen als dicke Bände voll historischen Wissens.

Reger und Strauss sind zwei eminent moderne Naturen von grösster Differenziertheit, und wir dürfen uns keinem Zweifel darüber hingeben, dass eine ganze Reihe ihrer Schöpfungen nur für unsere Epoche Wert haben kann und wird. Das ist eben Musik aus der Zeit für die Zeit, wie sie sowohl Bach als Haydn, Mozart und Beethoven unter ihren Werken vielfach aufweisen. Von Schubert, Schumann, Mendelssohn und anderen ganz zu schweigen. Nur Philister verlangen, dass der Künstler lediglich Ewigkeitswerte schaffen müsse. Was von beiden Meistern übrig bleiben wird, die in der Vollkraft ihrer Jahre stehen, soll uns hier kein Kopfzerbrechen machen. Bescheiden wir uns, ihr Wirken für die Gegenwart zu erkennen. Je höher es sich über das Denken und Trachten der Zeit erhebt, aus der es

geboren wird, je grösser seine Perspektiven sind, desto mehr hat es auch künftigen Geschlechtern zu sagen.

Der literarische Musiker nun wird der Bindung an seine Zeit noch stärker unterliegen als der rein musikalische Tondichter. Das lehrt uns u. a. Schumanns Beispiel, dessen poetische Vorwürfe das heutige Geschlecht zum Teil nicht mehr kennt, und dessen danach geschaffene Musik ihm daher nicht mehr verständlich ist. Der ausgeprägte Typus des literarischen Musikers ist in unseren Tagen Richard Strauss. Bei ihm spielt das Aussermusikalische eine bedeutsame Rolle, und über alles, was in der letzten Zeitspanne die Gemüter und Geister bewegte, hat er in irgendeiner Form und stets auf geistreiche Art etwas zu sagen gewusst. Er besitzt ein feines Gefühl für das, was sich aus den Stimmungen und Bewegungen des Tages musikalisch einschmelzen lässt, und weiss sich mit diesen Dingen stets auf eine ganz eigene Weise auseinanderzusetzen. Ob das Werk nun Zarathustra heisst oder Heldenleben, als Salome oder Elektra Jubel und Entrüstung hervorruft, — Strauss findet das alle bewegende Wort, er ist der musikalische Brennspiegel einer bestimmten Seite unseres geistigen Lebens. Was die programmatische Richtung der Tonkunst, was beschreibende Musik zu geben vermag, hat in ihm wohl seine höchste Ausbildung erfahren. Er ist ein Ausklang, ein glänzender Abschluss einer Epoche.

Von allem, was uns an diesem Manne fesselt, ist nun bei Reger, ausser einer keine Schwierigkeit kennenden Herrschaft über das technische Rüstzeug, nichts zu finden. Reger ist nicht das, was man einen geistreichen Musiker nennt; literarische Vorwürfe sind bei ihm kaum zu entdecken, und philosophische Probleme hat er nie mit Notenzeichen zu lösen versucht. Auch der wenngleich herben, so doch weltmännisch feinen und literarisch delikaten Kunst eines Schillings steht die seine fremdartig gegenüber. Denn sein Inneres saugt aus anderen Wurzeln Kraft. Er vermag keine elegante, keine weltmännische Musik zu schreiben, ihm fehlt die pikante, erregende Rhythmik eines Strauss,

seine glühende, nervenpeitschende Erotik und auch der gewisse Schwung, der selbst den schwachen Stücken dieses Feuerkopfes eigen ist. Regers Musik ist schwererem Blute entsprossen. Sie hat nicht den eigenen „modernen" Duft.

Sein Lebensgang lässt uns das verständlich erscheinen. Nicht wie andere Meister unserer Zeit ist er in einer musikalisch-literarischen Umgebung aufgewachsen. Wer Wagner, Liszt und Berlioz folgte, nahm schon von selbst eine Fülle ausser-musikalischer Anregung in sich auf, und der Lauf der Dinge brachte es schliesslich mit sich, dass die Werke der Mitläufer in den dichterischen Vorwürfen interessanter geworden sind als in ihrer Musik. Denn zur Tonkunst kamen viele erst, nachdem sie aus aller Weisheit Brunnen getrunken hatten. Um den nach Erfüllung des einen Ideals notwendigen Umschwung einzuleiten, musste sich die Musik eines Mannes bedienen, der ganz andere Wege gegangen war. Sie bedurfte dazu eines solchen, der vor allem und seiner ganzen Wesenheit nach Musiker war. Auf den literarischen Tonkünstler musste der Vollblut-Musiker kommen. Einer, den weder Wagner noch Liszt aus der Bahn zu werfen vermochten, als ihre Welt sich ihm erschloss. Und wie die Hand des Schicksals einst den unselbständigen Richard Strauss zu Alexander Ritter führte, dass er dort sich selber finde, so liess sie Max Reger in engen Verhältnissen bei seinem geliebten Johann Sebastian Bach und bei Beethovens Sonaten sitzen. Als sie ihm aber das Wunder des Bayreuthers zeigte, da waren es die Meistersinger und der Parsifal, den sie den Jüngling schauen liess. Die Meistersinger mussten ihn vor allem an Bach gemahnen, und auch der Parsifal konnte wohl die Sehnsucht nach dem Drama bei ihm nicht wecken, die sonst aller Herzen verzehrte. Aber eines wühlte er in Regers Innerm noch mehr auf, das einen Grundzug seines Wesens ausmacht und immer neu sich Bahn bricht: sein tiefes religiöses Empfinden, seine von aller Förmlichkeit freie Hingabe an jene Macht, die unsres Daseins Zweck und Ziel bestimmt. Und so kam es, dass zu der Zeit,

als der moderne Geist eine Menge Orchesterpartituren voll Sturm und Drang entstehen liess, ein unbeachteter, unbekannter Musiker sich an den Vorstellungen christlicher Mystik berauschte und darob Orgelstücke schrieb, die niemand spielen wollte.

Dies religiöse Empfinden ist es, was Regers Schaffen mit einem tiefen Strom des Innenlebens unsrer Zeit verbindet. Abgesehen von den künstlerischen Mitteln seiner Tonsprache gibt dies ihm seine Sonderstellung unter den Komponisten der Gegenwart.

* * *

Vergleichen wir unsere gärende, suchende, tastende Zeit mit der der grossen klassischen Meister, so werden wir sie als eine des ausgesprochensten Subjektivismus anzusprechen haben. Wir sind immer mehr dazu gelangt, in Musik unser Persönlichstes auszudrücken, das keine Allgemeingültigkeit beansprucht. Selbst bei so ganz aus dem Persönlichen heraus geschaffenen Werken wie der vierten und achten Sinfonie Beethovens denken wir kaum daran, was der Meister sich damit vom Herzen geschrieben, als an Empfindungen, die uns alle angehen. Bei den bedeutsamsten modernen Tondichtungen jedoch müssen wir uns mit den persönlichen Erlebnissen ihrer Schöpfer und deren besonderer Weltanschauung auseinandersetzen. Diese Subjektivität des Ausdrucks, dieser neue Inhalt aber bedang eine andere Form als jene, worin die klassischen Meister uns ihr edelstes Gut geschenkt hatten. Denn das Neue, was zu sagen war, wollte gar oft nicht mehr in die Form passen, die von jenen ihre höchste Ausbildung erfuhr. Das Programm, die dichterische Idee sprengte die Gefässe, die sie als Fesseln ihrer Darstellung empfinden musste. Sie wurde massgebend für die Gestalt des Tonstückes, sie baute sein Gerippe von innen heraus auf, und der Musiker, der Tondichter wurde in jedem einzelnen Falle Formschöpfer. Er sah die alten Formen nicht als bindend für sich an, da sie schon so

oft in Gegensatz zu einem Inhalte geraten waren, der zu ihnen nicht passen wollte. Die einsätzigen sinfonischen Dichtungen Franz Liszts erschlossen der neuen Kunst ein neues Land, und wir haben alle miterlebt, wie ein Richard Strauss, ein Max Schillings u. a. sich besondere Formen schufen, deren musikalische Logik auf der klaren Disposition der poetischen Idee beruht. Wir sahen aber auch, dass Strauss die alten Formen sehr geschickt zu nutzen wusste, wenn er seinen poetischen Plan darin auflösen konnte. Don Juan, Till Eulenspiegel und Don Quixote sind Beispiele dafür, wie Zarathustra und Heldenleben für die freie, aus der Idee geschaffene Form. Doch, leben die Formen früherer Meister — wenngleich in freier Gestaltung — wieder auf, so ist's doch wieder ein anderer Geist, der sie belebt, als wenn wir ihnen bei Brahms auf seinen klassischen Pfaden begegnen. Der musikalische Inhalt ist gestaltet nach dem Prinzip der psychologisch-dramatischen Variation, der Veränderung von Tonsymbolen nach dem Bedürfnis der dichterischen Idee. Auch hier wird also das poetische Programm bestimmend für die Gestaltung des musikalischen Stoffes. Die von Berlioz stammende und von Wagner ausgebildete sog. „Leitmotiv"-Technik, das Mittel einer subtilen musikalischen Psychologie, verschmilzt mit den Baugliedern, die die Musik sich geschaffen, als sie zu wesentlichen Teilen noch eine Architektur in Tönen war.

Wir sehen also, dass die alten Formen den modernen Inhalt durchaus nicht von vornherein und ein für allemal ausschliessen.

Das Bezeichnende für die moderne Psyche ist nun, dass sie gegenüber der klassischen Zeit ein weit feineres Gefühl für Zwischenwerte besitzt. Wir haben den Reiz der Übergänge kennen gelernt, die zwischen den Dingen liegen, und die man früher entweder nicht sah oder übersah. Wir achten weniger der grossen Gefühle und der ungebrochenen Empfindungen, als dass wir auf die kleinen horchen, all die Zwischenstufen

nachtasten, die sie verbinden. Im Anschauen der Natur wie im Betrachten des Lebens sind wir für Werte empfänglich geworden, die bei den Klassikern noch keine Geltung besassen. Wir üben vermöge einer verfeinerten Psychologie eine Kunst der Übergänge, die jenen noch nicht geläufig war. Ein Beethoven hätte z. B. solch detaillierte musikalische Persönlichkeits- und Seelenanalysen nicht zu schaffen vermocht, wie wir sie in der modernen Musik besitzen. Denn dazu fehlte ihm diese bis ins einzelnste gehende Anschauung, und für Orchesterwerke auch das entsprechend ausgebildete, in den Ausdrucksmitteln erweiterte und verfeinerte Instrument. Unzweifelhaft sind wir in dieser Hinsicht weiter gekommen, schafft unsre moderne Tonkunst Werte, deren die klassische nicht fähig war. Aber es bleibt dabei doch zu bedenken, ob uns auf diesem Wege des Sehens und Empfindens ins Kleine, ob bei dieser Differenziertheit dem Zeitalter der musikalischen Prosa nicht die Grösse der Anschauung verloren gegangen ist. Der erste Satz der Eroica, der psychologisch subtilste und bedeutendste der klassischen Sinfonie, mag uns da die Antwort geben. Das eine wird eben meist auf Kosten des andern gewonnen, und ein Johann Sebastian Bach, der grosse Anschauung mit dem schärfsten Blick ins kleinste hinein verband, ist nur einmal geboren worden. Unsre Epoche kennzeichnet ebenso die Einbusse an Kraft wie das Verfeinern und Überfeinern der Mittel.

Doch bedeuten die Freiheit der Form wie deren thematische Geschlossenheit und die feinere Differenzierung der Tongedanken Errungenschaften der modernen Tondichtung, die man nicht unterschätzen soll, wenngleich sie nicht allein das Heil bedingen. Ein musikalisches Gefäss wie dieses musste aber einer Epoche als höchste Errungenschaft dünken, die in ihrer Kunst nach persönlichster Gestaltung rang und wähnte, durch die Sprache der Tonsymbole Musik auch dem Gedankenausdruck dienstbar machen zu können. Damit ging ein Verkennen andrer Formen Hand in Hand, obwohl das Beispiel eines

Richard Strauss deren Wert aufs neue bewies. Dass sie moderner Lebensspiegelung nicht hinderlich sind, hatte schon lange zuvor Johannes Brahms in seinen Sinfonien gezeigt, der dort den Stimmungsniederschlag modern pessimistischer Weltanschauung in Töne kleidete.

Es hat lange gedauert, bis die Brahmssche Sinfonie das allgemeine Zugeständnis fand, ein echter, wenn auch nicht allumfassender Ausdruck ihrer Zeit zu sein. Man mühte sich so sehr, in diesem Manne nur den Epigonen Beethovens zu sehen, dass man mehr darauf achtete, was sie formal mit jenem, als was sie innerlich mit uns zu tun hatte. Spätere Geschlechter werden leichter noch als wir erkennen, dass Wagner nicht allein den Inhalt seiner Epoche erschöpft hat, und zu ihm als notwendige Ergänzung die Kunst eines Brahms gehört. Beide sprachen aus, was ihrer Zeit zu sagen war; Wagner, als die grössere, umfassendere Erscheinung, als Neuschöpfer und Vollender einer künstlerischen Notwendigkeit — Brahms als Wahrer eines grossen, erhabenen Erbes.

Dies Erbe der alten Formen und des alten Schaltens in ihrem Rahmen hat nun Max Reger angetreten. Und es ist bei ihm wieder ein ganz anderes daraus geworden als bei Brahms, denn hier spüren wir den Atem unserer unmittelbarsten Gegenwart.

Da Reger als Knabe bei Bach und Beethoven in die Lehre ging, vor dem Klavier und auf der Orgelbank sass, erwarb er sich ein ganz anderes musikalisches Denken wie die Generation, der mit ihm zugleich die Geheimnisse der Tonkunst sich entschleierten. Nicht die Wunderwelt Richard Wagners schlug ihn in Bann, und auch nicht die sinfonischen Dichtungen Franz Liszts; was die Gemüter der anderen erregte — er kannte es nicht. Er studierte Bach und wieder Bach, ward vertraut mit Präludien, Fugen, Passacaglien und Chaconnen, mit Kantaten und Messen, dass sie ihn nimmer von sich liessen und seinem Denken die Richtung gaben, ihre Sprache die seine wurde. Und in Beethoven erschloss sich ihm ein anderes Zauberland

voll tiefsten Seelenlebens; die Sonate lehrte ihn das Wunder und die Logik ihrer Form, und der letzte Beethoven neben ihrer Strenge auch deren Freiheit.

Was liess sich nicht alles beim alten Johann Sebastian lernen, der jegliche Kunst des Satzes verstand, sie spielend beherrschte und dabei ein so unendlich grosser Künstler des Ausdrucks war, dass er alle Tiefen erschöpfte und Wort und Ton verschmolz, wie nur einer nach ihm: Richard Wagner. War er der Meister der Passionen und unzähliger tiefsinniger Kantaten, so führte doch nicht erhabener Ernst allein ihm die Feder. Im wohltemperiertem Klavier und manchem Fugenwerk flatterten kleine Hausgeister auf, leichte, lockere Vögel, die der Herr Kantor an St. Thomae wohl fing, wenn das Tagewerk ihm Musse gönnte, und er lieberen Zeitvertreibs als der Unterhaltung mit dem Rate der Stadt Leipzig gedachte. Bachs so gelehrt scheinende Kunst offenbart alle grossen und kleinen Dinge des Lebens, und sie zeigte dem Jünger, dass sie nur für den schwer sei, der ihrer in Freud und Leid nimmer ruhenden Lebenskraft nicht Meister wird.

So sehr nun auch Reger in diesen beiden Grossen und ihrem Nachfahren Brahms wurzelt, — was er zu sagen hat, ist der Ausfluss unserer Zeit. Nur als eine Erscheinung, die in allen Fasern mit unserer Gegenwart verknüpft ist, lässt er sich verstehen! Die ihn einen „zweiten Bach" nennen, wissen nicht, wie sehr sie ihm und dem grossen Thomaskantor Unrecht tun. Ist's nicht genug, dass er aus der Kunst dieses Grössten für uns Heutige die Folgerungen zog?

Überblicken wir sein gesamtes Schaffen, so werden wir aus all dem Verschiedenartigen auf eine ganz moderne, komplizierte und sensitive Natur schliessen müssen, eine Natur, der es trotzdem nicht an ungebärdiger Kraft gebricht. Vergleichen wir dann seine Werke mit dem übrigen zeitgenössischen Schaffen von heute, soweit es Bedeutung hat, wird uns trotz des völlig verschiedenen musikalischen Untergrundes und musikalischen Gestaltens doch eine merkwürdige Übereinstimmung

auffallen. Was wir dort als Kennzeichen modernen Geistes erfahren, finden wir auch bei Reger, nur in ganz anders gearteter Technik. Auch Reger schreibt individualistische Musik, auch er sucht nach subtilstem Ausdruck des Empfindens; ebenso differenziert er seine Mittel bis aufs äusserste und zieht die Farbe in deren Bereich. Doch tut er dies auf ganz andere Weise als jene, die der neudeutschen Schule entsprossen. Er will ja auch ganz etwas anderes als sie.

Reger will nichts darstellen, keine Schilderungen geben, er komponiert keine deskriptive Musik zu einer Handlung, die wir uns denken müssen, sondern er will lediglich Empfindungen musikalisch widerspiegeln. Er gibt uns daher nicht mit seinen Themen Tonsymbole, womit wir Begriffe oder Personen verbinden sollen, entwickelt sie nicht nach dem Prinzip der dramatisch-psychologischen Variation, sondern er folgt dabei den Bahnen, die von der klassischen Schule gewiesen wurden. Aber er erfindet sie meist so, dass sie biegsamer sind als die klassischen, dass er mit ihnen leisere Dinge sagen kann als jene. Und gerne setzt er an die Stelle der formal abgegrenzten musikalischen Verszeile die frei gestaltete rezitativische Melodie, die musikalische Prosa. Sie vermittelt ihm die Kunst der leisen Übergänge und Zwischenwerte, worin er sich als echtes Kind unserer Zeit bewährt.

Regers Polyphonie ist das Geschwisterkind derjenigen von Richard Strauss. Auch sie ist kompliziert — liegen doch ihre Wurzeln bei Joh. Seb. Bach — auch sie will Differenzierung, Sattheit des Klanges, Subtilität des Ausdrucks. Mag es sich um Klavier-, Orgel- oder Orchestermusik handeln — es gehen unter den vielen Stimmen immer solche mit, die wir wohl als Gesamtes mithören, aber nicht als einzelne Individuen selbständig empfinden sollen. Regers Denken ist nun einmal derart polyphon, dass er sich eine Melodie nicht ohne Gegenmelodie vorstellen kann. Und wenn er sie niederschreibt, besitzt sie, falls ihr nicht besondere Bedeutung zugewiesen, keine andere als die einer Füllstimme. Das Wichtige vom weniger Wichtigen zu sondern,

das dem Auge zunächst verwirrend scheinende Stimmgewebe in Klarheit darzustellen und aus dem Ganzen den Klangzauber zu lösen — kurz gesagt, das thematische und das koloristische Element zu trennen — ist eine Aufgabe, die nicht jedem leicht fällt. Wenn jemand Regers Polyphonie so anfasst, als es — Gott sei es geklagt — der Bachschen meist ergeht, kann er sicher sein, dass er das Falsche trifft. Auf jede schwarze Note ein dicker, handfester Ton — und aus ist's mit aller Regerschen Klangpoesie!

Wie nun die moderne Tonkunst überhaupt erst allgemein die Fülle der Wirkung erfasste, die in der Ausbildung des harmonischen Elements verborgen liegt, so hat sie in Reger den Mann hervorgebracht, der alle Möglichkeiten nach dieser Richtung zu erschöpfen sucht. Regers Harmonik ist sein Eigenstes, Persönlichstes, ein in die Zukunft Weisendes — und für viele ein Stein des Anstosses. Sie scheint auf den ersten Blick willkürlich, zerrissen und verwirrend, und baut sich doch auf strenger Logik auf. Man muss allerdings dies blitzschnelle Umdeuten der Akkorde und das damit verbundene Zusammenfassen entfernt verwandter Harmonien ebenso geschwind aufnehmen oder wenigstens die grossen Bogen des Harmoniekomplexes hörend mit aufbauen, um zu erkennen, wie dies scheinbar willkürliche Durcheinander mit festem Griff zusammengehalten wird. Diese schillernde Harmonik mit ihrem vielfältigen Lichter- und Farbenspiel bedeutet ein Mittel zur koloristischen Wirkung, zum gesättigten Mischklang der gebrochenen Farbe, die für unsere Epoche ebenso bezeichnend ist als die kristallklare, ungebrochene für die Zeit Haydns, Mozarts und Beethovens.

Eine genauere Auseinandersetzung über Regersche Harmonik, so anregend sie sein möchte, würde hier leider zu weit auf die Pfade der Theorie führen. Ich muss da schon auf ein kleines Büchlein verweisen, das Beiträge zur Modulationslehre heisst, von Reger geschrieben, bei C. F. Kahnt Nachf. in Leipzig erschienen und für 1 M. zu haben ist. Es enthält hundert Beispiele, und wer es durchgearbeitet, wundert sich über

nichts mehr, höchstens darüber, dass das Buch einst keinen Verleger finden konnte. Wir lernen darin alle Mittel dieser Harmonik kennen, ihre verblüffende Wirkung wie ihre Logik.

Die ganze Art der Regerschen Harmonik, die weit entlegene Tongeschlechter mit verblüffender Schnelligkeit zu enger Gemeinschaft verbindet, bringt es mit sich, dass die einzelne Harmonie nicht jene prägnante Wirkung, jene Ausdruckskraft besitzt wie z. B. bei Richard Wagner. Dessen Harmonik ist das vollendete Werkzeug eines genialen Dramatikers und ganz auf die plastische Wirkung der Szene hin ausgebildet. Heute ist uns diese einst als verworren und unverständlich betrachtete Sprache etwas Vertrautes und Gewohntes, denn wir sind ihrer künstlerischen Absicht bewusst geworden, während wir bei Haydn und Mozart diesen innigen Kontakt vielleicht nicht mehr in rechtem Masse besitzen. Auch an Regers Harmonik muss man sich erst gewöhnen. Sie schliesst tausend Möglichkeiten in sich, und von der leisesten Regung bis zur erschütternden Gewalt, vom Widerschein frohen Lebens bis zum Schauer des Todes gibt es nichts, was ihre Farbenpracht uns nicht verkündet hätte.

Regers Orgelwerke

In der Orgelmusik liegt der Anfang alles dessen beschlossen, was Regers Kunst zu geben hat. Für die Orgel schrieb Reger die ersten seiner grossen Werke, für die Orgel ward er der Befreier von seichter Epigonenmusik, die Orgel zog so sehr sein musikalisches Denken in Bann, dass sich die Spuren davon bis in seine Orchesterwerke verfolgen lassen.

Mit Bachscher Kunst aufgewachsen, mit der Welt des Orchesters nicht vertraut, musste sich Reger einem Instrumente zuwenden, das ihm die Möglichkeit mannigfaltigeren und differenzierteren Ausdrucks bot als das Klavier. Gleich hier zu Beginn seines Schaffens, dort, wo er noch ganz auf Bach fusst, zeigt sich schon der moderne Einschlag. Bach konnte den Jünger jegliche Kunst des Kontrapunkts lehren und verwegene Träume der Harmonik erfüllen — das prächtige Farbengewand seiner Orgelmusik fand Reger nicht bei ihm. Wohl war Bach ein Kolorist, der mit bescheideneren Mitteln als den unsrigen Farben von unerhörter Leuchtkraft und eindrucksvollster symbolischer Bedeutung schuf, doch er kannte weder die reiche Palette des modernen Orchesters, noch die der modernen Orgel. Regers Orgelmusik aber ist ohne die Farbenpracht unsrer heutigen Werke nicht zu denken, ja, sie ist z. T. direkt auf koloristische Wirkung berechnet. Und da sehen wir den Einfluss jenes Mannes, den Reger neben Bach als grossen Meister der Orgelmusik verehrt: den Franz Liszts. Der lehrte ihn die innere, poetische Bedeutung des koloristischen Elements und knüpfte zugleich an die Eindrücke an, die ihm die Musik

des farbenfreudigen katholischen Gottesdienstes erweckt hatte. Liszt wurde für Regers religiöses Empfinden die logische Ergänzung zu Bach, und diese beiden Mystiker mussten sein Inneres aufs lebhafteste erregen. Lässt sich Reger ohne Bach überhaupt nicht denken, so wäre er ohne Liszt nicht so, wie er ist. Ist es daher zu verwundern, dass für ihn der Parsifal zum stetig nachwirkenden Erlebnis wurde? Des müssen wir gedenken, um namentlich die Eigenart seiner Orgelmusik, die für sie massgebenden Stimmungsfaktoren richtig einschätzen zu können.

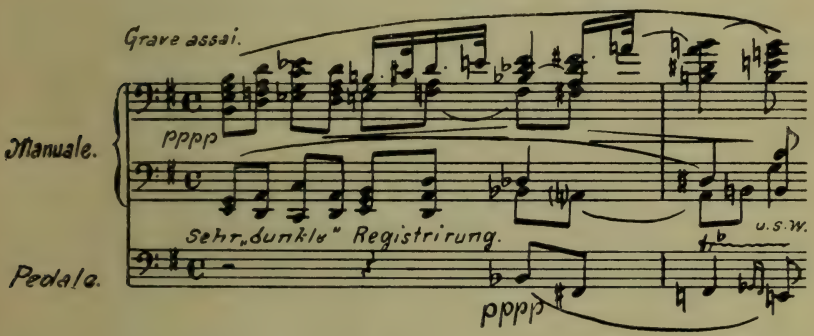
Wer beim Namen Regers zuerst aufhorchte, waren ein paar Organisten. Die hatten auf ihren Notenpulten, wenn sie zeitgenössische Musik spielten, die schon tausendfach variierte „glatte Mendelssohn-Weis" liegen oder ein Werk des Franzosen Alexander Guilmant, der wenigstens interessantere und koloristisch anregendere Stücke schrieb als die Nachfahren des von keinem innern Sturm erschütterten glücklichen Felix. Sie waren des trockenen Tons schon lange überdrüssig geworden, doch nirgends zeigte sich einer, der etwas anderes zu sagen hatte. Guilmant blieb die einzige Rettung. Da wehten seltsame Blätter heran von einem jungen Manne, der Reger hiess, seinen Bach gut kennen musste und sichtbarlich auf dessen Pfaden wandelte. Doch trug er einen Klang in der Sprache, der fremdartig berührte. Und gar bald folgte der Freude der einen ob der neuen Erscheinung ein bedenkliches Schütteln des Kopfes bei den andern, die solche Musik nicht wohlgetan fanden und Böses von ihr ahnten. Und so fing denn der Streit um Reger schon gleich bei den Organisten an. Aber was galt dies für das öffentliche Leben? Wenn man in unsern Zeitläuften ein bekannter Komponist werden will, darf man keine Musik für die Kirche schreiben. Und darum ist es gut für den grossen Johann Sebastian, dass er nicht unter uns Lebenden weilt. Mit seinen Kantaten und Passionen sässe er sonst wohl an irgendeiner grossen Kirche, aber wer wüsste, wer spräche von ihm?

Wie das nun bei Reger auch damals schon war, blieben der Orgelwerke nicht gerade wenige. Den ersten drei Orgelstücken (op. 7) und der Suite (op. 16) folgte bald eine Reihe von Choralfantasien nach Bachschem Vorbild, als da sind: Ein' feste Burg ist unser Gott (op. 27), Freu dich sehr, o meine Seele (op. 30), Wie schön leucht' uns der Morgenstern, Straf mich nicht in deinem Zorn (op. 40, Nr. 1 und 2), Alle Menschen müssen sterben, Wachet auf, ruft uns die Stimme, Hallelujah, Gott zu loben, bleibe meine Seelenfreud! (op. 50, Nr. 1, 2 und 3). Diese Choralfantasien stellen den Organisten vor Aufgaben von ganz besonderer Schwierigkeit, verlangen glänzende Technik und hervorragenden Klangsinn im Registrieren. Das geht schon daraus hervor, dass sie, wie auch andere grosse Werke, im Hinblick auf die Kunst Karl Straubes geschrieben wurden, der Regers treuer Vorkämpfer und bester Interpret seiner Orgelschöpfungen ist. Den ganzen Klang- und Farbenreichtum der modernen Orgel samt ihren Hilfsmitteln, der Schweller und des Fernwerks, bietet Reger auf. Alle Kraft und allen Glanz, wie alle herbe Süsse und überirdische Zartheit der Königin der Instrumente stellt er in den Dienst der poetischen Idee. Diese aber ist ihm durch den Text des Chorales gegeben, der sich als cantus firmus durch das ganze Werk zieht und gewissermassen dessen Rückgrat darstellt. Mannigfaltigste Ausmalungen der Textworte umspielen ihn und entwerfen eine Reihe musikalischer Stimmungsbilder.

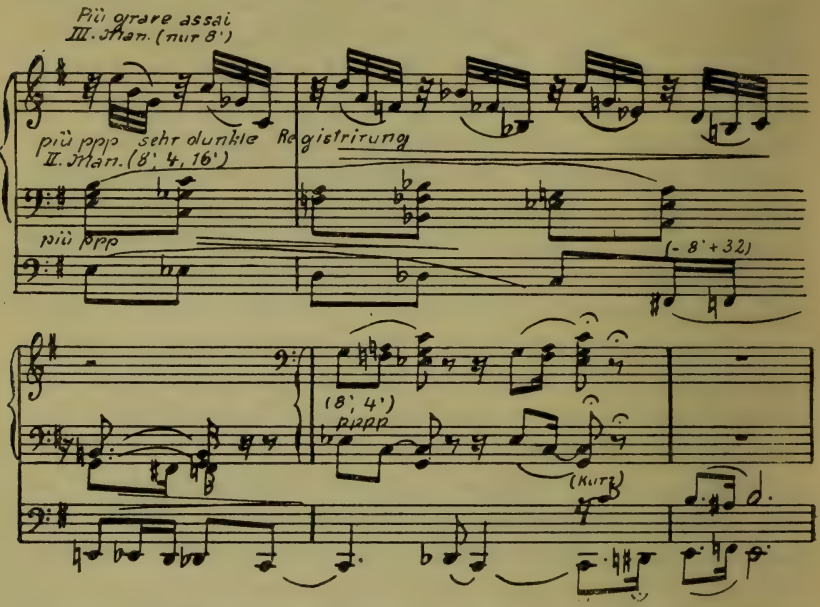
An Hand der Fantasie über den Choral Wachet auf, ruft uns die Stimme wollen wir versuchen, einen Einblick in die Art dieser Schöpfungen zu gewinnen. Die ihr zugrunde liegende Nicolaische Choraldichtung schlägt jenen übersinnlich-sinnlichen Ton an, den wir bei Reger wiederholt in Musik umgesetzt sehen, jene mystische Inbrunst und jenes schwärmerische Verzücken, die später ein Gegenstück in dem Chorwerk „Die Nonnen“ fanden. Sie bewegt sich auf jenem Grenzgebiet, das dem Mystizismus beider Kirchen sehr geläufig war und die Scheidelinie zwischen Sinnlichem und Übersinnlichem oft nicht

mehr erkennen lässt. Für den Musiker, der mit solchen Vorwürfen etwas anzufangen weiss, haben sie gewiss einen eigenen Reiz. Es sei hier nur an das Beispiel von Enrico Bossi erinnert, der das Hohe Lied Salomonis getreu der kirchlichen Interpretation als eine Szene zwischen Christus und der Kirche — also übersinnlich — auffasste und eine glühend-sinnliche Musik dazu schrieb. Wie keiner ist ja auch gerade der Tondichter imstande, diesen ineinander übergleitenden Stimmungen Ausdruck zu verleihen. Er vermag ohne Scheu Dinge auszusprechen, die im Gefühlsleben aller Zeiten eine grosse Rolle gespielt haben, die uns aber in der naiven Deutlichkeit mancher alten Kirchenlieder und sonstiger religiösen Literatur nicht immer erträglich sind.

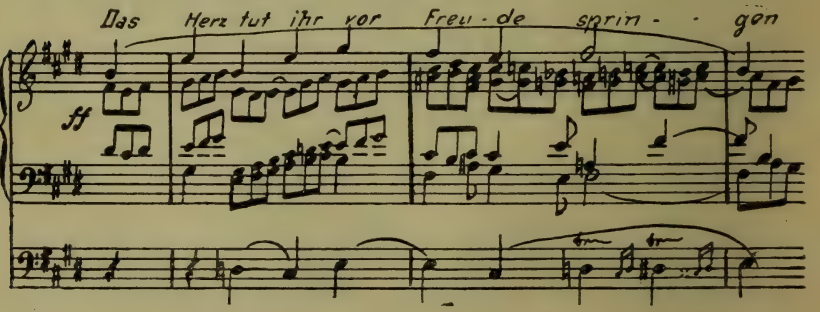
Die uns hier beschäftigende Choralfantasie gliedert sich in eine Einleitung, die eigentliche Fantasie über zwei Verse und in eine Fuge, die dem dritten Verse gilt und zum Schlusse das Choralthema als Krönung des Ganzen einführt. Gleich mit den Akkorden des ersten Taktes stehen wir unter den Schauern der Mitternacht. Gespenstisch-geheimnisvoll umfängt uns die Verlassenheit, das tönende Schweigen der tiefen nächtlichen Stunde:

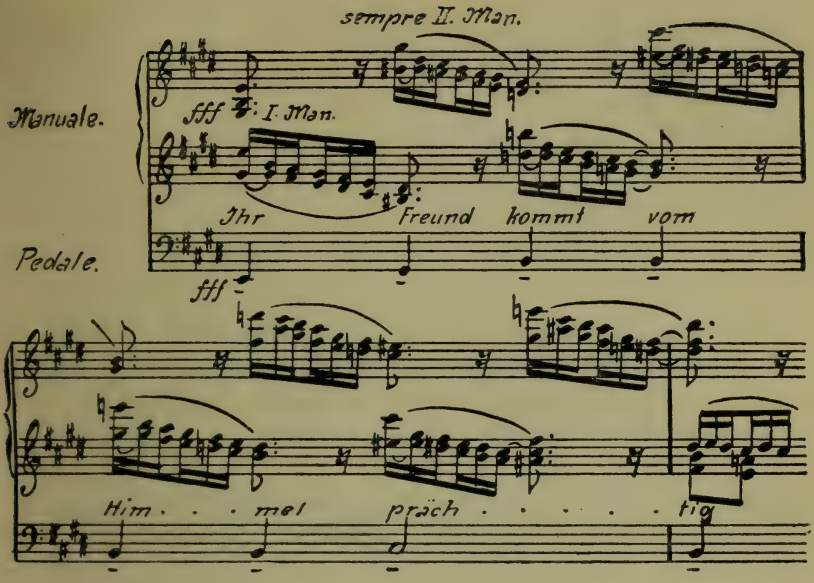


Immer näher kriecht es heran und scheint uns wie mit Händen fassen zu wollen, dies Grauen. Ein Aufschrei — und noch einer voll furchtbarsten Entsetzens, da teilt sich das Dunkel:

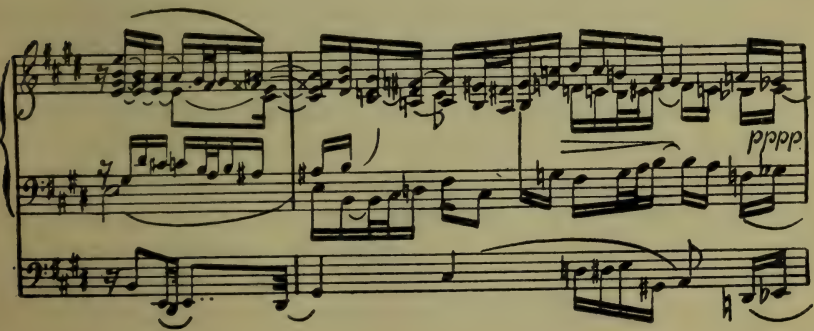


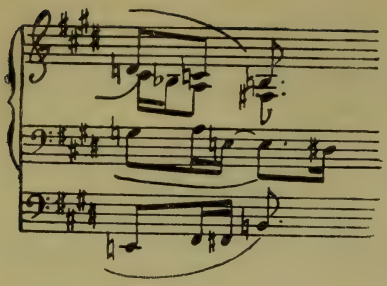
und aus Himmelshöhen klingt nun sanft die Weise des Chorals an unser Ohr. Jede seiner Verszeilen gibt ein Tonbild, deren Fülle im grossen Zuge der Konzeption jedoch fest zusammengehalten wird. Man sehe den Jubel und die ekstatische Freude der beiden hier folgenden Beispiele:



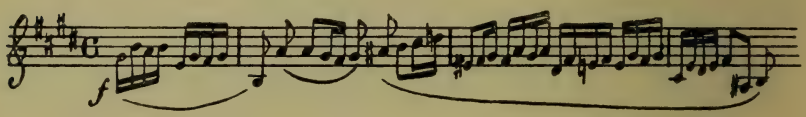


Dem Abendmahle gilt eine breitgezogene Adagio-Variation des Choralthemas, deren in Andacht versunkenes Nachspiel Zeugnis für das Ganze ablegen soll:





Den musikalischen Untergrund des letzten Verses „Gloria sei dir gesungen, mit Menschen- und mit Engelszungen, mit Harfen und mit Zymbeln schön", fasst nun eine vierstimmige Fuge über folgendes Thema in sich zusammen:

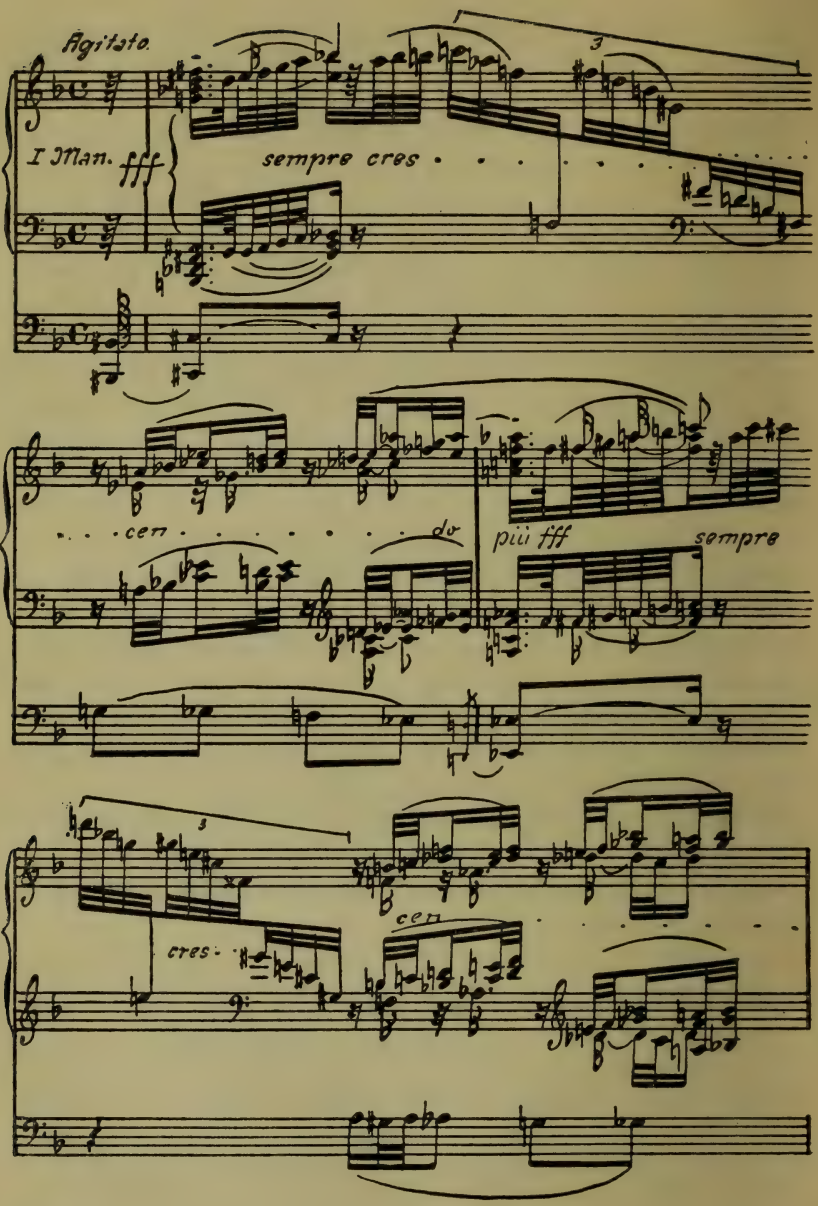


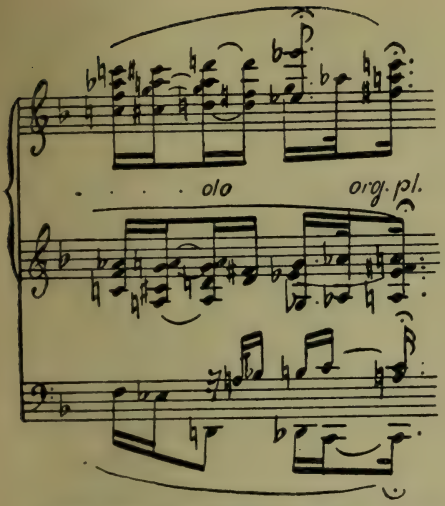
Sie steigert sich in einem wirbelnden Tongeflecht zu immer brausenderem Jubel, bis dann die Choralmelodie mit machtvollen Bässen wie eine erhabene Erzengelsgestalt durch den drängenden, jauchzenden Engelsreigen schreitet, und schliesslich eine Pracht von Tonfluten, ein Glanz von Harmonien auf uns einstürmt, dass wir schier erdrückt werden von der Fülle der Gesichte, die sich da vor uns auftun. Dieser alles Irdische wie einen Traum hinter sich lassenden Ekstase hat die moderne Musik, und auch Reger selbst, kaum etwas an die Seite zu stellen.

Ganz andere Gefühle als dieser Widerhall christlicher Mystik weckt in uns die Sinfonische Fantasie und Fuge, op. 57. Dort der Jubel seligsten Entrücktseins, hier die dumpfe Verzweiflung der Hölle. Man weiss aus Regers eigenen Worten, dass dieses Stück durch Dantes Inferno angeregt wurde, tut aber gut, die Verwandtschaft nicht zu weit zu verfolgen, da man sonst auf falsche Wege geraten könnte. Es ist mehr die Hölle,

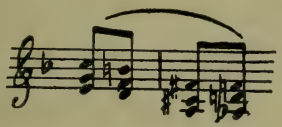
die Reger im eigenen Herzen trug, als jene von Dante geschaute, vor deren Abgründen wir hier stehen. Für beide aber gilt das Wort: Lasciate ogni speranza! — Lasst alle Hoffnung fahren! Zerrisseneres wie diese Musik ist selten geschrieben, trostloser ist selten geklagt worden als hier. Erst in der Elektra fand Strauss ein Grauen, wenngleich von andrer Art, das diesem furchtbaren Stücke zu vergleichen wäre. Reger, der uns so manches Landschaftsbild voll beglückenden Friedens geschenkt, entfesselt hier alle Dämonen der Natur. Das Herz krampft sich zusammen beim Anblick dieser trauernden Öde, dieser ungeheuren Wildnis. Wolkenfetzen reissen sich los vor unserm Auge, doch öffnen sie nicht den Blick in die Weite. Und wo endlich der Sturm der Elemente schweigt, der Donner verhallt und Totenstille auf dem Orte der Verdammnis ruht, da umfängt uns die Leere. Nicht Tag ist es, und doch nicht Nacht, graue Nebel lasten auf allem und bedrücken uns Herz und Sinn. Fern vom Leben stehen wir angstvoll an der Stätte der Vernichtung. Nicht hält es den Tondichter in dieser Öde; weiter treibt es ihn, dorthin, wo Leben, wenn auch schmerzvoll, zu Höherem sich emporringt. Doch auch hier kein Licht, kaum ein Strahl der Hoffnung, nur ein krampfhaftes, aus tausend Stimmen zu verzweifelten Rufen sich verdichtendes Sehnen nach dem Heil. Davon singt uns die Fuge.

Um dem Leser wenigstens einen kurzen Blick auf das Werk zu ermöglichen, sei der Anfang der Einleitung mit seinem verzweifelten Aufschrei hierhergestellt, der uns gleich mitten in die Situation versetzt:

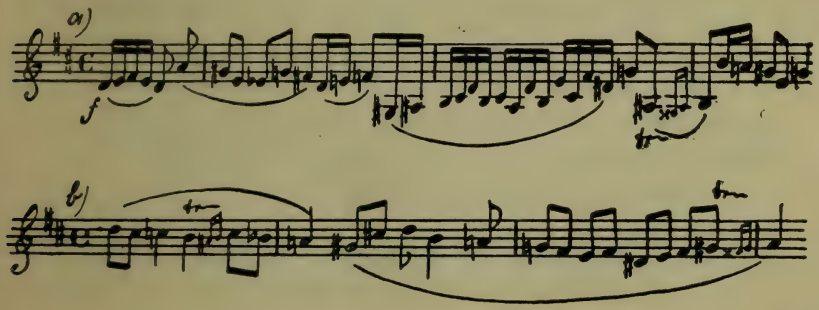

Agitato
I Man.
fff
sempre cres
cen
do
più fff
sempre
cres
cen



Ein atemloses Jagen führt nun zu der Fantasie, deren thematisches Material aus nur wenigen Noten besteht:



Um dieses rankt sich eine Fülle von Gedanken, womit Reger Bilder von aufregender, wie atembeklemmender Eindruckskraft hervorzaubert. Die Fuge ist in Gestalt einer Doppelfuge über folgende Themen geschrieben und mit allen Künsten des Satzes entwickelt:

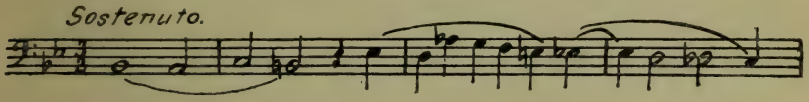


Ihre Architektonik lehnt sich in freier Weise der vierteiligen Sinfonieform an, und ihre Gliederung in einen Hauptsatz, einen langsameren Satz, ein gespenstisches Scherzo und ein Finale, das die Themen der beiden ersten Sätze kombiniert, ist leicht zu erkennen.

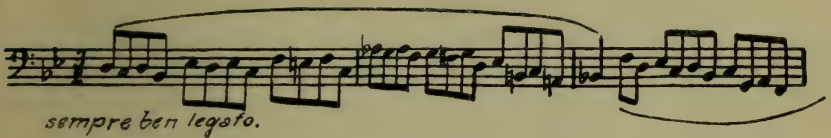
Für diejenigen, welche dies ungemein schwierige Werk zu spielen unternehmen, sei hier gleich die Mahnung eingeschaltet, die ihm beigegebenen Zeitmasse nicht wörtlich zu beachten. Die in der Eigenart des Instruments begründete Neigung der Organisten zum Schleppen bewog Reger dazu, es mit der Vorschrift möglichst schneller Tempi zu versuchen, weil er sich sagte, bei dem üblichen Schleppen komme dann wohl das richtige Zeitmass zustande. Diese Bezeichnungen müssen aber verwirrend wirken und einen falschen Begriff von der Musik erwecken. Man spiele das Stück so, dass die Harmonien und Themen klar zu vernehmen sind; dann wird aus dem Zeitmass der Indroduktion ein Vivace, aus dem der Fantasie ein Allegro und aus dem der Fuge ein nicht zu langsames Andante übrig bleiben, und das ganze Stück etwa 25 Minuten in Anspruch nehmen.

In freundlichere Gefilde als dies Inferno bringt uns die Fantasie und Fuge über B-A-C-H, op. 46. Ein musikalisches Opfer für Bach, das war so recht ein Thema für Reger! Und so ist denn dies Werk auch das Grösste geworden, was seit Bachs Zeiten über dessen Namen musiziert wurde. Es waltet darin eine Stärke der Phantasie, eine Glut der Empfindung und ein fortreissender Zug, die würdig des grossen Vorwurfes sind. Die Pracht der Harmonien ist ausserordentlich und steigert sich stetig; wir haben hier eine Farbensinfonie vor uns, die weder der klaren Architektonik noch des festen melodischen Rückgrates entbehrt. Kaum irgendwo fehlt das aus den vier Noten des Namens Bach gebildete Thema; in Sequenzen aufgebaut, in Umkehrungen taucht es überall auf, und darum herum schlingen sich in üppiger Fülle tausendfältige Ornamente. So mannigfach auch die einzelnen Bilder sein mögen,

die der Komponist entwirft, nirgends vermissen wir den vorwärts drängenden, fortreissenden Zug. Er erreicht seinen ersten Höhepunkt mit dem Schluss der wie ein einziger Jubel anmutenden Fantasie. Die Fuge setzt versonnen, gleich einem innigen Dankgebet ein:



aber die dem Werke eigene Unruhe des Überschwangs gesellt diesem Thema bald bewegtere Figuren, bis das zweite Thema:



die Führung übernimmt. Damit ist der festlichfrohe Ton wiedergewonnen, und nachdem sich die beiden Themen vereinigt, entfaltet sich ein Gemälde von immer reicherer Pracht; Innigkeit und Dankeshymnus mengen sich mit rauschendem Jubel. Die Themen wirbeln, die Harmonien stürzen übereinander — Bach, aller Musik Anfang und Ende! ruft es aus hunderten von Stimmen, aus hohem Diskant wie aus tiefen Bässen: — Heil dir, Dank dir, aller Meister Meister, Johann Sebastian Bach!

* * *

Zu dem Regerschen Werke, dessen Bild ich hier entwarf, gehören noch zwei Orgelsonaten, op. 33 und 60. Damit ist dieser Ring geschlossen, und Regers Entwicklung wendet sich andern Wegen zu. Mit den Variationen und Fuge über ein Originalthema (op. 73) löst der Komponist sich los von den kirchlich-religiösen Bindungen, unter deren Einfluss er nicht

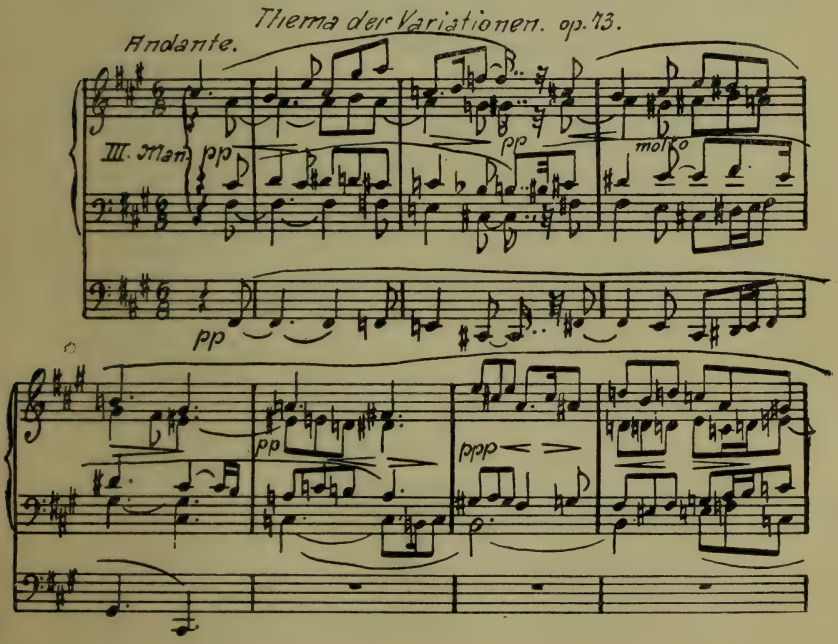
nur in seinen gewaltigen Choralfantasien stand, sondern auch in der zweiten Sonate, (deren Mittelsatz den Choral „Vom Himmel hoch“ bringt) und in der Inferno-Fantasie, op. 57.

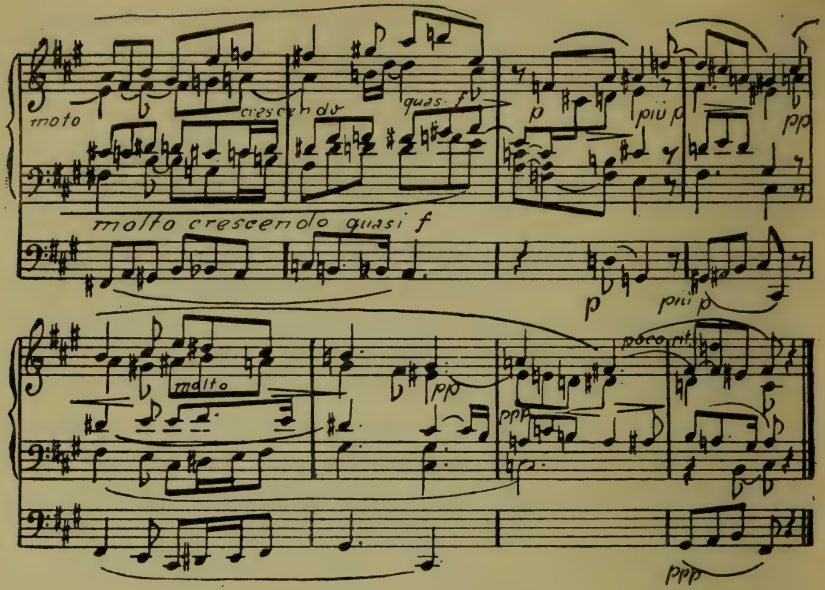
Die Variationen für Orgel entstanden unmittelbar nach der berühmten C-Dur-Sonate für Violine und Klavier, op. 70, die einen bedeutsamen Wendepunkt in Regers Schaffen darstellt. Im Gegensatz zu der Kampfesstimmung dieses von Trotz und Hohn diktierten Werkes herrscht hier eine weiche, milde Stimmung vor. Der Kampf scheint hier nachzuklingen in der tiefen Melancholie, die diese Komposition erfüllt. Aus der Schwermut seines Denkens kann und will uns der Tondichter nicht herausführen. Beginnt das Werk mit einer wehmutsvollen, klagenden Frage, so klingt es auch, trotz der Fuge, mit einem zweifelnden Schluss über Wert und Unwert aller Dinge aus. Das psychologische Rätsel wird gelöst, wenn wir uns eingedenk sind, dass Reger diese versonnene Schöpfung nach dem vulkanischen Ausbruch jener C-Dur-Sonate schrieb. Die Gesamtstimmung führt klar und deutlich zur Fis-Moll-Violin- und Klaviersonate hinüber, die namentlich im zweiten und dritten Satz den Leben bejahenden, wenn auch nicht lebensfreudigen Reger bringt. Es ist kein Zufall, dass op. 73 und op. 84 dieselbe Tonart tragen und das Thema der Orgelvariationen nahe Verwandtschaft mit dem Thema des Schlusssatzes (Variationen) der Sonate zeigt. Zwischen den zwei ganz persönlichen Kundgebungen der Violin- und Klaviersonaten, op. 70 und op. 84, steht dies op. 73 als ein nicht minder individualistisches Werk. Die Orgel, deren Mund sonst die Gefühle der Allgemeinheit zu künden berufen ist, wird hier dem subjektivsten Ausdruck dienstbar gemacht.

Daraus erklärt sich auch, dass Reger stilistisch ganz neue Wege beschreitet. Er bleibt der Wesensart des Instrumentes treu, findet jedoch in seiner Technik neue Klänge, neue Farben, die ihm das kirchliche Gepräge nehmen, ohne es zu „orchestralen“ Orchestrionseffekten zu missbrauchen. Hier ist dem deutschen Meister gelungen, was der ganzen neueren französischen

Organistenschule nicht glückte: eine Entwicklung des Orgelstiles herbeizuführen, die der historischen Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts gegenüber modern und im höchsten Sinne differenziert erscheint. Es liegt im Innersten begründet, dass Reger zunächst für die Orgel nichts Wesentliches mehr geschaffen hat, wenn auch die Orgelwerke op. 80 und 85 noch an sich Wertvolles genug bieten. Was er mit diesem Instrument uns sagen konnte und wollte, ist ausgesprochen in der langen Reihe seiner Orgelwerke von op. 27 aufwärts bis op. 73. Er beginnt mit Luthers Choral und schliesst mit Tönen, die in ihrem religiösen Unterton an den Mystizismus eines Novalis erinnern.

Ob er in seinen späteren Lebensjahren zu seiner ersten Liebe zurückkehren wird, wer kann es wissen, und wer kann es ahnen, welch eigene Wege dieser „eigensinnigste" Geist der Lebenden, von seinem Dämon getrieben, einzuschlagen gezwungen ist?




moto
crescendo
quasi f
p
più p
pp
molto crescendo quasi f
p
più p
molto
pp
ppp
poco rit.
ppp

Die Lieder

Regers grosse Lieder sind in weitesten Kreisen unbekannt, und von seinem Schaffen auf diesem Gebiet hat man meist eine falsche Vorstellung. Daran sind zunächst die Sänger schuld, die an den echten Kindern seiner Muse nichtachtend vorbeigingen, und dann der Komponist selbst, der ihnen mit den schlichten Weisen eine Konzession machte. Die starken Lieder sind bis auf einige Ausnahmen anderswo zu suchen, und dort finden sich auch die Werte, die unter allen Heutigen nur er zu geben hat. Mit den schlichten Weisen hat er sich manch schiefes Urteil zugezogen, vor allem auch jenes, dass er ziemlich unbekümmert in der Wahl seiner Texte sei. Darin steckt viel Wahres und Berechtigtes, aber es trifft auf die Gesamtheit seines Schaffens nicht unbedingt zu. Denn man wird Friedrich Rückert, Herm. Lingg, Eduard Möricke, Otto Julius Bierbaum, Richard Dehmel, Gustav Falke, Otto Erich Hartleben u. a. wohl nicht gerade zu den Kitschpoeten rechnen. Einen literarischen Feinschmecker allerdings darf man hinter Reger nicht suchen, und der Beruf eines Ästheten wäre der letzte, in dem er Aussicht auf Erfolg hätte. Das liegt nicht in seiner Natur und würde auch gar nicht in das Bild seiner Persönlichkeit passen, deren Stärke und Bedeutung eben darin liegt, dass sie die Dinge vor allem musikalisch sieht. Die Einseitigkeit nach dieser Richtung bedingt jene andere; die Kraft und der Trieb nach der rein musikalischen Seite hin bringt eine Schwäche mit sich, die wir in unserer Zeit der literarischen Musiker doppelt empfinden.

Ich möchte nun behaupten, dass ein auf starke musikalische Wirkungen ausgehender Komponist überhaupt kein Gedicht von bedeutender poetischer Qualität gebrauchen könne; dass die Musik der reinen Offenbarung einer solchen Dichtung entgegenstehe. Es gibt Gedichte, die selbst zu sehr Musik sind, um einer solchen zu bedürfen, und Gedichte, deren Gedankeninhalt die Musik als eine Kunst der Stimmung machtlos gegenübersteht. Versen, die eine starke Stimmung musikalisch mehr anregen als in sich selbst tragen, wird ein solcher Komponist den an sich bedeutendern für seine Zwecke den Vorzug geben. Sie bereiten ihm den Boden, worauf sich seine Musik entfalten kann, die ihm ja das Wesentliche an seiner Schöpfung darstellt. An Schubert haben wir hierfür ein ganz prägnantes Beispiel. Auch ein so überlegsamer Künstler wie Johannes Brahms hat die gedankentiefen, poetisch grossen Dichtungen nicht gerade aufgesucht.

Hugo Wolf nun bewies uns, dass man poetische Kleinode bis zum letzten Nerv musikalisch durchdringen und dennoch Lieder von höchstem musikalischen Werte schaffen kann. Aber er geht dabei von ganz andern Voraussetzungen aus und strebt einem völlig andern Ziele zu. Er stellt das Musikalische ganz in des Dichters Dienst, sucht dessen Gefühle und Gedanken durch die Mittel seiner Kunst dem Hörer tiefer zum Bewusstsein zu bringen. Für Schubert war der Dichter Anreger oder Erlöser eines musikalischen Gedankens, während Hugo Wolf sich ganz in die Seele des Dichters hineinversenkte, seine Schöpfungen gewissermassen in Musik wiedergebar. So ist er denn bei jedem Dichter ein anderer, und er vermag es, den Untergrund eines Gedichtes so in einem einzigen Motiv zu kristallisieren, dass dessen Variation jede Wendung des Gedankens darzustellen vermag. Es gibt viele Dichtungen, die nach Hugo Wolf nicht mehr komponiert werden können, da er für sie die einzige Möglichkeit musikalischen Durchdringens gefunden hat. Sie sind durch ihn, um einen Ausdruck von Robert Franz zu gebrauchen, musikalisch erlöst. Wenngleich nun auch Wolf

Musizier-Lieder im oben angedeuteten Sinne schrieb, so ist doch diese Art des Schaffens sein wahres künstlerisches Eigen, das Bestimmende, woran wir bei seinem Namen denken. Die Mittel aber zu solcher Kunst vermochte er zu gewinnen, weil er das Wesen der Wagnerschen verstanden hatte. Als selbständige künstlerische Persönlichkeit fand er jene Form des Ausdrucks, die seit Wagner dem Liederkomponisten als Aufgabe gestellt war.

In Reger begegnen sich nun die tiefen, durch Brahms übermittelten Einflüsse der musikalischen Richtung mit denen der poetischen Hugo Wolfs. Da ist auch die Brücke geschlagen, die Richard Wagners starkem Einwirken auf Reger den Weg bahnt. Wer seine Liedersammlungen kennt, weiss, wie Reger sich nachschaffend mit dem Problem Hugo Wolfs abzufinden suchte, wie der Bayreuther ihm über die Schulter sah, bis er sich „durchgeschrieben" und seinen eigenen Stil gefunden hatte. Was Reger sich durch Wolf gewonnen, verschmolz wieder mit dem, was ihm durch Brahms überkommen. Das nun entstehende Neue aber war nur möglich auf einem Boden, durchtränkt von der Sprachbehandlung, der Wort-Tonmelodie eines Johann Sebastian Bach. Doch blieb es nicht unbeeinflusst von der frei deklamierten Melodik eines Franz Liszt. Und so laufen denn bei dieser seltsamen, durchaus modernen Erscheinung Regers wieder die Fäden zusammen, die, von dem grossen Thomaskantor ausgehend, über Brahms wie über Wagner und Liszt führen.

Das moderne Lied hat sich frei gemacht von der strophischen Gestalt der Melodie, und sein musikalischer Fluss ergiesst sich im lyrischen Rezitativ. Was ihm dadurch an formaler Abrundung in der Singstimme verloren ging, ersetzte Hugo Wolf durch die feste Fügung des instrumentalen Untergrundes. Das die Musikseele bergende Motiv ist des Liedes Kern und Band zugleich. Reger hat eine Zeitlang ein gleiches versucht, doch bald eingesehen, dass diese Art etwas durchaus Persönliches ist, das wohl kopiert, aber nicht nachgeschaffen werden kann. Er verzichtete daher auf die Tonsymbolik des Klavier-

parts und suchte durch charakteristische „malende“ Führung der Gesangsstimme wie durch Feinheiten der Harmonik die Wendungen des Textes widerzuspiegeln. Die Gesangsstimme aber entwickelt er zu äusserster Freiheit der Deklamation. Er gliedert sie nicht nach Strophen, löst sie vielmehr in ein gehobenes Rezitativ auf und führt sie in kühnen, grossen Linien, die ihre Bogen oft weit über das gewohnte Mass hinaus spannen. Das ist der ganz eigene Regersche, auch seinen Instrumentalwerken aufgeprägte Stil der freien Rezitativmelodie, die sich zur abgegrenzten, architektonisch bestimmten Melodie verhält wie die rhythmische Prosa zur festen Versform des Liedes. Man hat darum nicht mit Unrecht das Wort von der musikalischen Prosa geprägt. Für ein nur an die kleinere, festbegrenzte Form gewöhntes Ohr liegen da natürlich Schwierigkeiten der Auffassung vor. Es muss ganz anders hören, da die gewohnte Stütze, der Rhythmus der bekannten Form fehlt. Da müssen Melodiebogen von ungewohnter Grösse aufgefasst und zugleich nicht minder ungewohnte harmonische Wendungen aufgenommen werden. Hierin liegt ein Hemmnis für viele Hörer und eine Klippe für viele Sänger, weil sie mit ihrem Auffassungsvermögen auf halbem Wege stecken bleiben. Reger setzt da eine grosse Einheit an die Stelle von mehreren kleinen. Wir haben etwas Analoges in der formalen Einheit der geschlossenen Akte des musikalischen Dramas, die die Vielheit der in sich abgeschlossenen Arien ersetzte.

Wer nun bei diesen Regerschen Liedern genauer zusieht, wird bald herausfinden, dass der Komponist bei aller Sorgfalt der Deklamation doch gewisse Fehler macht, die auf eine bestimmte Absicht zurückzuführen sind. Wollte er ganz gewissenhaft sein, so müsste er seine melodischen Linien öfter durch Zäsuren unterbrechen. Die „sprechenden“ Pausen sind selten bei ihm. Er opfert sie um des vorwärts drängenden Zuges, um des Schwunges der Gesangslinie willen. Wie Hugo Wolf sich der musikalischen Wirkung halber gegen die Deklamation Freiheiten gestattete, so tut dies Reger aus Gründen der Architektur.

Bezeichnenderweise sind Regers Lieder dort am bedeutendsten, wo sie eine echte, tiefgehende Stimmung auszudrücken haben. Besonders eindringlich vertont Reger Naturstimmungen; unter seinen vielen Dämmer- und Nachtliedern ist kaum eines, das misslungen wäre. Wir atmen da die Stille und Schwüle der Natur; das geheimnisvolle Weben blütenduftender Wonnestunden umfängt uns mit weichen, schimmernden Harmonien, heisse Sehnsucht drängt mit verhaltenen Jubellauten an unser Ohr; wir vernehmen den Ton verzehrender Leidenschaft, die doch nie zu hellen Flammen emporlodert, das Letzte niemals preisgibt. Reger hat Lieder geschrieben, deren Musik vor Sinnlichkeit zittert, und doch nicht eines von jener explosiven Erotik, die wir bei Strauss finden. Das sind Nachtstücke von dunkler Purpurglut, voll schwüler Harmonien und atemloser Melodik. Neben diesen stehen wieder träumerisch-selige Stücke. Da ist denn alles mehr ein Andeuten als ein Zeigen und Sprechen. Man kann diesen Gebilden nur gerecht werden, wenn man ihren koloristischen Gehalt erschöpft. Sänger und Begleiter können nicht delikat genug im Tone sein, sie müssen vollendete Schönheit des Klangs, ein duftiges Fortissimo und ein Pianissimo besitzen, das im zarten, immer leiseren Verhallen dem Hörer noch zu klingen scheint, wenn der Ton selbst schon vergangen ist.

Regers Lyrik besteht zur Hauptsache aus Frauenliedern. Doch hat er auch Männerlieder geschrieben, die manchmal von einer geradezu trotzigen Kraft sind. Hier kommt es nun vor allem auch auf die energische, pointierte Deklamation einer wuchtigen Stimme an, während andere Stücke wieder jene Leichtigkeit verlangen, die bei unseren Sängern gewöhnlich nicht zu finden ist. Schon am technischen Problem scheitern die meisten, die sich Regers grossen Liedern nahen. Für sie bieten die Frühwerke und die schlichten Weisen des Lohnenden genug. Wer aber in den anderen Liedern, den Werken 48, 51, 55, 62, 66, 70, 75, 77 und 83 heimisch geworden, wird zu diesen nicht mehr rechte Neigung verspüren. In jenen Liederheften aber wird der des Regerschen Werkes Kundige schon die Keime dessen

entdecken, was der Komponist in seinen späteren Orchester- und Chorwerken anstrebte.

Dem Regerschen Liederreichtum ergeht es nun wie jedem anderen: er ist ungleichmässig im Werte. Wenn ich im folgenden eine Auswahl gebe, so sei zugleich bemerkt, dass noch manches andere Lied das Suchen lohnt und besonderen Zwecken dienstbar ist. In den frühen Heften steckt natürlicherweise noch viel Unpersönliches, fremden Mustern Nachempfundenes. Besonders Brahms begegnet uns da häufig. Aus dem op. 23 wird aber die Nummer 1, Das kleinste Lied, vielen Freude machen, zumal es gar nicht schwer ist. Auch op. 31 birgt in den Liedern Allein, Unbegehrt, Und hab' so grosse Sehnsucht schöne und nicht schwere Aufgaben. Das fünfte Lied dieses Heftes, Mein Traum, ist zwar auch noch stark von Brahms beeinflusst, aber es zeigt doch schon ganz persönliche Regersche Züge, und erfordert sowohl vom Sänger wie vom Begleiter reifes Können. Die Hefte op. 35 und 37 enthalten gleichfalls wertvolle Gaben. Der Himmel hat eine Träne geweint (op. 35 Nr. 2) ist nicht schwer, Flieder (Nr. 4) gehört mit seiner weichen Stimmung schon zu den bekannten Liedern. Das sechste Lied, Wenn lichter Mondenschein um wald'ge Gipfel schwebt, mit dem Text von d'Annunzio sollten sich intelligente Sänger nicht entgehen lassen, ebensowenig die vierte Nummer von op. 37, Frauenhaar. Beides sind ganz köstliche Männerlieder. Dieses op. 37 vereinigt auch die beiden glücklichen Würfe, das Volkslied (Nr. 2) und Glückes genug (Nr. 3), die keine grossen Anforderungen stellen. Die duftige erste Nummer des Heftes, Helle Nacht, auf eine Dichtung von Paul Verlaine, erheischt vollendete Beherrschung eines ausdrucksvollen Pianissimos. Es ist zart wie ein lauer Nachtwind.

Mit op. 43 steigen die Schwierigkeiten bereits merklich. Das erste Lied, Zwischen zwei Nächten, erfordert sehr grosses Können, das zweite, Müde, ist nicht so anstrengend und dankbarer. Nr. 3, Meinem Kinde, und 5, Wiegenlied, sind ganz entzückende Einfälle, verlangen aber subtilste Wiedergabe

und das Regersche Pianissimo. Sie stellen Prüfsteine gesanglichen Könnens dar. Dramatischen Ausdruck und eine satte Stimme erfordert das sechste Lied, Die Betrogene spricht. Wir haben hier schon zum grossen Teil Deklamationslieder in rezitativischer Melodie vor uns, wie sie von jetzt ab Regel werden. Mit dem op. 48 sehen wir Reger unter dem starken Einflusse von Wagners Tristan. Gleich das erste, im Stil nicht recht konsequente Lied, Hütet euch, wühlt in Tristan-Ekstasen, und das fünfte, Junge Ehe, bringt eines der Hauptthemen des zweiten und dritten Tristan-Aktes wörtlich als Grundlage des ganzen Liedes. Hier ist die Abhängigkeit handgreiflich; die Art jedoch, wie Reger unbewusst das Wagnersche Thema durchführte, für den Musiker interessant. Weit selbständiger und von glühender Erotik sind die Nummern 2, 3 und 4 dieses Heftes, Leise Lieder, Im Arm der Liebe, und das für Reger immerhin kühne Lied: Ach Liebster in Gedanken. Dieses ist musikalisch nicht schwer, verlangt aber ausgereiften Vortrag. An dem letzten, düstern Liede (Nr. 6), Am Dorfsee, dürfen sich auch weniger Geschulte versuchen.

Von seinem op. 51 muss Reger selbst eine recht gute Meinung gehabt haben, da er es dem Meister widmete, für den er eine ausserordentliche Verehrung hegt: Hugo Wolf. Und wie wir soeben den Komponisten im Schatten Richard Wagners sahen, so sehen wir ihn jetzt auch Hugo Wolf sein Opfer bringen. Das Mädchenlied (Nr. 5) ist ganz in dessen Stil empfunden. Auch Nr. 8, Gleich einer versunkenen Melodie, ein entzückendes kleines und nicht zu schweres Lied, verrät diesen Einfluss. Leise nur klingt er an in dem sonst echt Regerschen Nachtbild, Der Mond glüht (Nr. 1). Eines der schönsten und grössten, zugleich eines der allerschwersten und daher gemiedensten echten Regerlieder ist das dritte: Träume du mein süsses Leben. Ihm liegt das bekannte Gedicht von Richard Dehmel zugrunde, das auch Richard Strauss als Wiegenlied, Hans Pfitzner als Venus mater komponierte. Während Strauss es nur äusserlich anfasste und ein melodisch sehr

gefälliges Applauslied daraus machte, versenkte sich Pfitzner ganz in das Gedicht und schuf eins der keuschesten, versonnensten Lieder daraus, die wir besitzen. Reger ist nun nicht weniger innig wie Pfitzner, aber seine Mutter singt ihr Glück nicht staunend in sich hinein, sondern in einem verhaltenen Jubelton gibt sie es sich selber, wenn auch nicht der Welt kund. Es ist ein Glück, das weder Zeugen braucht noch will und dem doch das Herz vor Wonne überfliesst. Ob der Tiefe seines Gefühls, der weitgeschwungenen melodischen Linie und zauberhaft schönen, ganz in Duft aufgelösten Begleitung wird dies Lied noch einmal besondere Wertschätzung finden. Wir haben hier eine Seite Regerschen Wesens in ihrer schönsten künstlerischen Aussprache. Nachtgang, Frühlingsregen und Frühlingsmorgen (Nr. 1, 9 und 11) sollen als prächtige Stücke nicht vergessen werden. Letzteres ist nicht allzu schwer, und ebenso auch die Verlorene Liebe (Nr. 10) tüchtigem Können eine dankbare Aufgabe.

Op. 55 bringt mit Nr. 3, Der tapfere Schneider, ein Lied von pfiffigem Humor, das überaus frischen Vortrag bedingt; dann wieder ein kühnes und grosses, in fortreissendem Zuge sich steigerndes Stück von jauchzendem Jubel: Rosen (Nr. 4). Es erfordert Sänger und Begleiter ersten Ranges. Nicht minder das erschütternde Lied Der Narr (Nr. 5) und die entrückte Verklärung (Nr. 6). In den 16 Gesängen des op. 62 begegnen wir wieder einem kostbaren Liebesliede, der Ruhe (Nr. 3), das mit vielen andern der Regerschen Muse den Vorzug hat, die starke, darin pulsierende Leidenschaft und Sinnlichkeit zu erheben und zu veredeln. Man mag auch hier leise Tristan-Anklänge heraushören; jedenfalls sind diese musikalisch weniger bedeutsam als eine gewisse Verwandtschaft der Auffassung, die das verklärende, die Sinnlichkeit bezwingende Moment betont. Es ist bezeichnend, dass wir bei Reger von Wagnerschen Anklängen eigentlich nur solchen aus Tristan und Parsifal begegnen. Auch das sechste Lied dieses Heftes, Reinheit, sei genannt, und als liebenswürdige Gaben die auf pointierten Vortrag an-

gewiesenen Stücke 9 und 16, Strampelchen und Anmutiger Vertrag. In den zwölf Liedern des op. 66 haben wir die von glücklichster Empfindung getragene Freundliche Vision (Nr. 2), das innige Lied Du bist mir gut (Nr. 4). Während das achte Lied, An dich, zu den leichteren gehört und ziemlich einfach ist, verlangen die andern durchaus reife Sänger. So das dritte, Aus der Ferne in der Nacht, mit seinem pompösen, leidenschaftlichen Schwunge, und die weiteren grossen und aus tiefem Gefühl geborenen Gesänge, die noch der Interpreten harren, um zu blühendem Leben zu erstehen. Auch op. 68 gehört mit seinen sechs Liedern zu den unerweckten Schätzen; op. 70 hat neben dem grandiosen Präludium (Nr. 1) und dem gleichfalls einen Vortragskünstler allerersten Ranges verlangenden Gesange: Der König bei der Krönung (Nr. 2) das humorvolle, aber sehr schwere Stück: Ritter rät dem Knappen dies aufzuweisen. Auch das dritte Lied: Die bunten Kühe, sollte intelligente Sänger reizen, ebenso das achte, das in der Verschmähten Sängerinnen mit grosser Vortragskunst eine zwar schwere, aber auch recht dankbare Gelegenheit zum Prüfen ihres Könnens gibt. Nr. 9, Sehnsucht, ist gleichfalls nur ganz reifen Sängern erreichbar, während das elfte Stück, Gegen Abend, die Regerschen Dämmerlieder um ein besonders klangvolles Stück bereichert. Op. 77 weist als bekannter gewordene Gabe die Aeolsharfe auf, ein Lied, dessen eigenartiger Stimmungszauber zum Teil auf dem konsequenten Festhalten der Noten des—f in der Begleitung beruht, das aber auch in der Führung seiner ganz frei deklamierten Melodie sehr glücklich ist. Unsre Notenbeilage gibt dem Leser Gelegenheit, die Schönheit dieses Liedes in Ruhe zu geniessen. Einen der tollsten Regerschen Scherze bringt Nr. 8, Wäsche im Wind. Das sprüht nur so von Übermut, und huscht vorüber wie ein Sausewind, und die überaus liebenswürdige Pointe löst den Spuk, ehe der Hörer sich von seinem Staunen recht erholt hat. Ich brauche Dilettanten vor diesem und den andern Stücken wohl nicht erst zu warnen. Auch in diesem Hefte

begegnen wir einem der fast gehauchten Landschaftsbilder, dem zarten, aus Duft gewobenen Dämmer. Gereifte Früchte von vollem Wert aber grosser Schwierigkeit bieten auch die Liederhefte op. 88, 97 und 98.

Als Regers Muse sich an diesen grossen Liedern so recht Genüge getan hatte, sah der Komponist wohl ein, dass auf solche Weise die Welt nicht zu gewinnen war. Es genügt nicht allein, derartige Lieder zu schreiben, sie müssen auch gesungen werden. Und der Gesangskünstler, die das vermögen, der Klavierkünstler, die sie zu begleiten wissen, sind vorläufig noch wenige. Es ist daher verständlich, dass Reger sich bemühte, einfacher zu schreiben, melodisch und harmonisch nicht allzu sehr aus dem gewohnten Gleise zu geraten. Das war nun für jemanden, dem der Begriff der technischen Schwierigkeit eigentlich völlig abhanden gekommen ist, nicht gerade leicht. Denn das Komplizierte liegt in Regers Natur, ist sein eigenster, ihm gegebener Stil. Wenn er sich vornimmt, nicht kompliziert zu sein, findet er gewiss doch eine Gelegenheit, irgendwo seine rechte Wesensart auszulassen. Das wird ihm sogar unbewusst geschehen. Als daher Reger den roten Modulationsrock auszog und im ehrbar geschnittenen weissen Gewande der Schlichten Weisen einher kam, musste er sich sagen lassen, dass der rote Rock erheblich abgefärbt und viele Flecken auf dem weissen hinterlassen habe. Dieser Begriff der Schlichten Weisen ist von Reger aus absolut, vom Standpunkt des Musikfreundes aus jedoch nur relativ zu nehmen.

Reger gelingen manchmal recht glückliche Einfälle von ungesuchter Einfachheit, und wir haben deren sowohl in den Liedern wie in den Schlichten Weisen. Von letzteren seien genannt das erste Stück: Du meines Herzens Krönelein, die frische Waldeinsamkeit (Nr. 3) und das an alte Meister gemahnende Lied: In einem Rosengärtelein (Nr. 8). Da liegen Texte zugrunde, die solche Einfälle wecken konnten. Aber derartige Gedichte finden sich nicht immer, und Reger ist deshalb in seinem Kompositionsdrang manchmal auf Texte verfallen, aus

denen nicht viel zu gewinnen war. Die Minderwertigkeit der poetischen Vorlage rächt sich stets an der Musik, und wenn dem Komponisten unter den grossen Liedern eines nicht gelang, so hatte das anderen Grund als bei den Schlichten Weisen. Indem er einfach sein will, gerät er bei einem Gedicht von geringem Werte ins Tüfteln und Arbeiten, er macht Musik, wo er sonst erfindet. Und so kommt er denn auf Umwegen zu jener harmonischen Kompliziertheit, der er ausweichen wollte. Regers spätere Schreibart bringt es nun mit sich, dass diese Schlichten Weisen vielfach schwerer sind als die ersten Liederhefte. Gerade die ihrem künstlerischen Wert nicht günstige Zwiespältigkeit aber macht sie zur Einführung in Regers Musik sehr geeignet. Sie wahren die geschlossene Liedform, und haben auch sonst genug Konventionelles an sich, das sich auf bekanntem Boden bewegt; dabei gewöhnen sie den Hörer an eine Harmonik, die für ihn zunächst des Befremdenden und Schwierigen genug hat. Auch an diesen sogen. Schlichten Weisen kann der Lernende sein musikalisches Fühlen erweisen, und zeigen, was ihm die Natur an schneller Auffassungsgabe in die Wiege gelegt. Denn für diese schlichtern Stücke gilt, was von den Liedern und aller Regerschen Musik zu sagen ist: dass jede noch so überraschende harmonische Wendung durch die Kunst des Vortrags dem Ohre als etwas Natürliches und Selbstverständliches erscheinen muss. Auch das Verzwickteste und Knifflichste beruht auf strenger Logik, und von Grund auf musikalische Begleiter werden es durch ganz leise Änderung im Zeitmass und Andeuten der entscheidenden Harmonie so einzurichten wissen, dass vor allem diese Logik dem Hörer zum Bewusstsein kommt.

Darf man den künstlerischen Wert der Schlichten Weisen im Ganzen trotz mancher wirklich schönen Gabe nicht allzu hoch schätzen, so werden sie in Regers Entwicklung möglicherweise indirekt noch eine Rolle spielen. Er ist hier von der rezitativischen Melodie seiner grossen Gesänge zur liedmässigen zurückgekehrt, bemüht sich also um eine melodische Gestaltung von grösserer Geschlossenheit. Ich deutete schon an, dass von

dieser Verbindung mit der freien Harmonik das Zwiespältige vieler Stücke stamme. Was aber bei diesen kleinen Liedchen nicht immer gelingen will, die Einheit von Melodik und Harmonik, braucht darum in grösserem Rahmen nicht zu missglücken. Der Zug nach plastisch geformter Melodie bricht bei Reger immer wieder durch, und wird vielleicht herrschend werden, je mehr er sich grossen Aufgaben zuwendet. Dann wären die Schlichten Weisen ein Ausruhepunkt auf diesem Wege . . .

Es gibt ein Werk aus Regers früherer Zeit, das die bescheidene Opuszahl 19 trägt, und zwei geistliche Gesänge für eine Singstimme mit Orgelbegleitung enthält. An ihrer freien Deklamation und Harmonik ersieht man schon, dass Reger der werden musste, der er heute ist. Werden neue Lieder, wenn wir sie überhaupt erwarten dürfen, neue Ziele weisen?

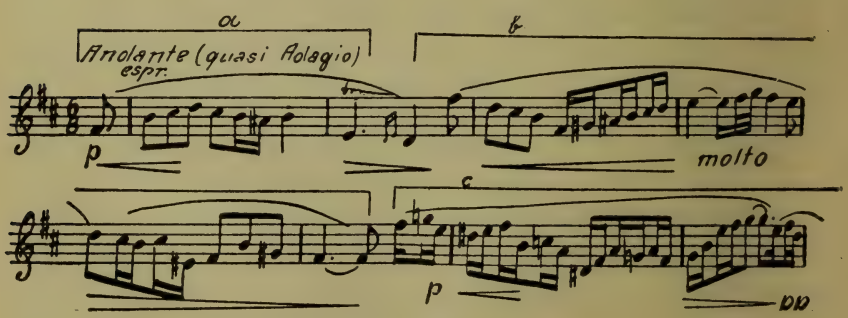
Die Kammermusik

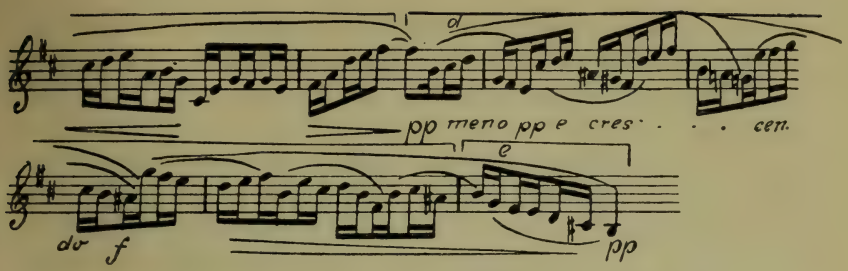
Es ist dem Kammerkomponisten Reger ergangen wie dem Liederschöpfer gleichen Namens: er hat eine gute Weile stark „gebrahmst". Das ist etwas so Selbstverständliches, dass ich hier gleich bei dem echten Reger beginne. Da treten uns nun drei Klavierwerke entgegen, die allein schon seine hervorragende Stellung in der modernen Musik — und darüber hinaus! — begründen würden: die Bach-Variationen, op. 81, die Beethoven-Variationen, op. 86, und die Passacaglia, op. 96. Das tiefste dieser drei Werke steht unter dem Zeichen Bachs, das glänzendste unter dem Beethovens — den Dämon unter ihnen birgt die Passacaglia. Drei gewaltige Würfe in kaum Jahresfrist — mich dünkt der Künstler nicht arm, der solches zuwege bringt! Die zwei Variationen-Werke gleichen einer Huldigung, die der zur vollen Selbständigkeit gediehene Reger den Meistern darbringt, denen er unendlich viel verdankt. Die Passacaglia ist modernster Inhalt in strenger alter Form — sie erschöpft das Letzte, was für Reger einstweilen auf dem Klavier zu sagen war.

Der Begriff der Variation ist nun in den beiden Variationswerken sehr weit zu fassen. Reger verändert alles mit vollster Freiheit, was dem Thema eigen ist: Melodie, Harmonie und Rhythmus. Er nimmt einzelne Bruchstücke des Themas, phantasiert darüber und lässt dann einen andern Bruchteil fast unverändert, nur reicher ausgeschmückt, wieder auftauchen. Er

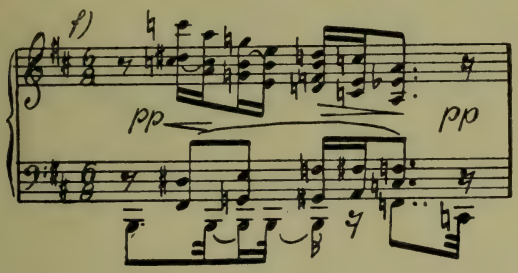
fügt neue Themen ein und variiert sie später, bis dann irgend eine Phrase die Verbindung mit dem ursprünglichen Thema wieder herstellt. Das Thema der Bach-Variationen ist entnommen der Kantate „Auf Himmelfahrt allein“ und findet sich dort als Oboemelodie des Duetts für Alt und Tenor „Seine Allmacht zu ergründen“. Es gehört wegen des weiten Bogens, den es schlägt, und auch wegen seiner Melodik nicht zu denen, die sich schnell im Ohr festsetzen. Die eben geschilderte Art der Variation tut das ihrige, um dem Hörer den Zusammenhang nicht immer leicht zu machen. Es wird ihm daher manchmal schwer fallen, gleich die Beziehung zum Thema festzustellen. Ein Werk von solcher Art müsste zerflattern, stände dieser Freiheit im einzelnen nicht die Strenge des geistigen Bandes gegenüber, das alle die mannigfachen Bilder durch die einheitlich geschlossene Grundstimmung zusammenhält. Dadurch haben die Bach-Variationen einen Zug ins Grosse bekommen, der sie künstlerisch noch über die bunteren Beethoven-Variationen erhebt und ihnen als eigentliche Genossin die grandiose Passacaglia zuweist.

Um das Bachsche Thema dem Hörer recht ins Gedächtnis zu prägen, gibt Reger den beiden ersten Variationen nur die Gestalt einer leichten Ausschmückung, so dass wir nur unmerkbar das Gebiet verlassen, worauf wir uns mit dieser langgezogenen Oboemelodie begeben haben:

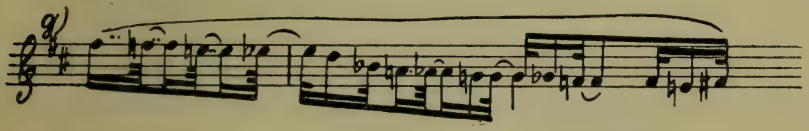




Beim ersten Takte der dritten Variation jedoch ändert sich das Bild mit einem Schlage: der echte Reger steht vor uns:



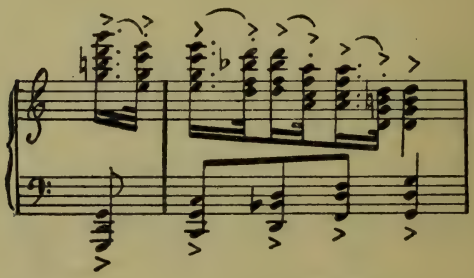
Dies Motiv hat seinen Ursprung im letzten Takte des Themas, der in dessen Wiedergabe mit e bezeichnet ist. Mit dem Teil a bildet es den musikalischen Grundstock der Variation (Grave assai). Ausserdem ist als Überleitung ein chromatisches Motiv eingefügt, dem wir später wieder begegnen werden, und das man sich daher gleich dem obigen merken wolle:



Mit der vierten Variation (Vivace) gibt Reger keine Rätsel auf, denn sie bringt das ganze Thema von leichten Triolen umspielt. Nachdem er dieses somit wieder im Gedächtnis fest-

gelegt, greift er abermals zum ersten Takt (a) und baut daraus die fünfte Variation (Vivace), die leise an die Weisen Mendelssohnschen Elfenspuks erinnert. Dem achten Stücke (Allegro moderato) liegt der grössere Teil des Themas zugrunde, vorbereitet und nachher verbunden mit einer eigenwilligen Figur. Die siebente Variation (Adagio) gewinnt ihre Schönheiten aus den wundersamen Veränderungen der Harmonien, die den Abschnitten c, d und e des Themas einen völlig verwandelten Charakter geben.

Dies ist das Grundmaterial des achten Stückes, Vivace:

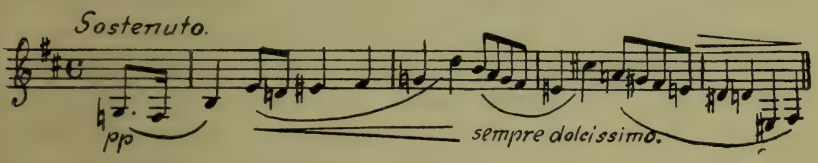


Den zunächst wohl etwas überraschenden Zusammenhang mit dem Bachschen Thema wird man finden, wenn man es als eine Dur-Fassung des Motives f erkennt, dessen Ursprung wieder im letzten Takte des Themas zu suchen war!

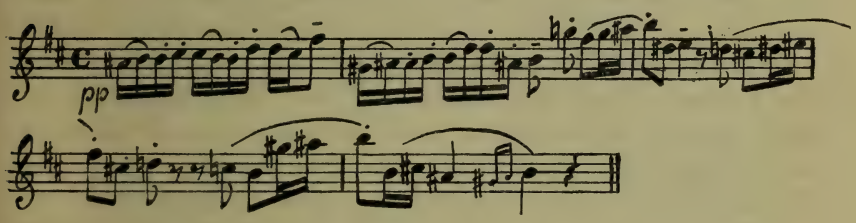
In der neunten Variation (Grave e sempre molto espressivo) taucht Reger das Thema ganz in Verklärung und wendet seine Harmonie nach Dur, so dass wir uns an seiner innigen Schönheit noch einmal von Herzen laben können. Denn jetzt verschwindet es zunächst fast ganz, da die zehnte Variation (Poco vivace) in ihrem Kerne wieder auf jenes aus dem letzten Takte des Themas gewonnene Motiv f zurückzuführen ist, und die folgende (Allegro agitato) das eigentliche Thema kaum anklingen lässt, sich mehr des chromatischen Motives bedient. Die verträumte elfte Variation (Vivace) wendet sich dann wieder den Teilen c und d des Themas zu, und die zwölfte (Vivace) leitet

ihre Verwandtschaft mit demselben her aus dem Zitat der ersten Noten und deren Umkehr. Sie ist mehr eine glanzvolle Überleitung zu der dreizehnten, die nun alle Pracht und alle Süsse des Tones zur Apotheose des Bachschen Themas heranzieht, um vor dem Beginn der Fuge das Variationenwerk mit einem Stücke von prunkreicher Grösse zu beschliessen.

Den Gedankeninhalt, den der Komponist vor uns entwickelte, fasst er jetzt in einer kolossalen Doppelfuge zusammen, die das Bisherige noch überbietet und bei allem Reichtum an Bildern in ihrer ernsten Grundstimmung von zwingender Gewalt ist. Das erste Thema lautet:



und es ist wohl selbstverständlich, dass es am Ende seiner Entwicklung mit dem Bachschen Thema in Engführung gebracht wird. Diesem versonnenen Thema folgt nun das lebhaftere, empordrängende zweite:



welches nach seiner Durchführung mit dem ersten eng geführt wird, sodass die Tonmassen immer gewaltiger, mit fast atembeklemmender Gewalt zusammen- und zur Höhe drängen. Das klingt wie ein tausendfältiger Ruf nach Befreiung, wie ein Schrei nach Erlösung, der schier das Herz zu sprengen droht, das ist ein Kampf mächtiger Empfindungen, den endlich im Schluss-

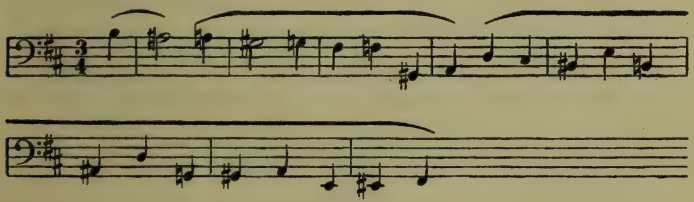
akkorde ein Strahl lichten Morgenrots hoffensfreudig übergiesst. Dieser H-Dur-Akkord, mit dem die Fuge ausklingt, ist von der inbrünstigen, ekstatischen Steigerung so gefordert, dass man einen Moll-Akkord nicht mehr vertragen könnte. Er wirkt, als würde eine Zentnerlast vom Herzen genommen.

Eine ganz andere Welt erschliessen uns die Variationen und Fuge über ein Thema von Beethoven, für zwei Klaviere zu 4 Händen. Schon das Thema, das aus Nr. 11 der Bagatellen, op. 119, genommen ist, trägt einen durchaus freundlichen Charakter, und demgemäss schlägt auch die Mehrzahl der Variationen einen liebenswürdigen, behaglichen oder friedlich verklärten Ton an. Wenn auch einmal üblere Humore dazwischen fahren, so trübt das die Stimmung auf die Dauer nicht. Von Kämpfen ist schon gar nicht die Rede, die sind überwunden und klingen kaum von ferne in dies Bild froh tätigen Lebens hinein. Einen Hymnus auf das Leben mit seiner Tatenfreude, die Lust gesegneten Schaffens und Wirkens stellt die grandiose Schlussfuge dar, ein Stück von unmittelbar zündender Kraft. Es ist ganz köstlich, wie das da wirbelt und drängt, wie die Tonwellen sich jagen und überstürzen, wie das Wogen immer toller und mächtiger wird, bis dann schliesslich das Beethovensche Thema in Engführung gebracht wird, und nun wie ein Jubelgesang in stolzen Klängen über der geschäftig sich drängenden Themenflut sich ausbreitet. Ein Jubelgesang des Lebens, wie er glückstrahlender und beglückender kaum noch gedacht werden kann. Und dazu ein ganz persönliches Stück Regerschen Wesens. — Von einer nähern Analyse des Werkes kann hier abgesehen werden, denn es spricht ganz unmittelbar für sich selbst; alle Beziehungen zum Thema liegen derart klar zu Tage, dass das Verständnis im Gegensatz zu den Bach-Variationen sofort zu gewinnen ist. Natürlich sind auch diese Beethoven-Variationen frei in der Form, der Komponist gibt neue Gedanken zum Thema hinzu und verarbeitet sie — aber der Beethovensche Gesang bildet stets den sichtbaren Mittelpunkt aller Vorgänge, leuchtet immer in der lichten Klar-

heit seiner Gestalt wieder hervor. Klanglich sind diese Variationen infolge des reichern Apparates ja noch mannigfaltiger als op. 81, sie gehen gleich diesem und der Passacaglia bis zu den letzten Möglichkeiten, die das Klavier bietet, und man möchte dem Instrument zum Schlusse gerne noch die Fähigkeit zu einer erhöhten und differenzierteren Klangwirkung wünschen.

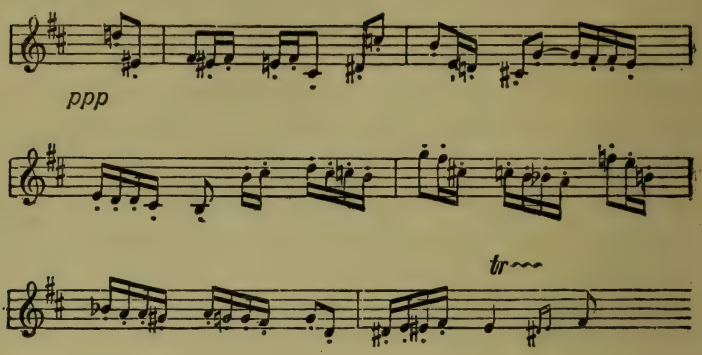
Das folgende grosse Werk für zwei Klaviere, Introduktion, Passacaglia aus Fuge, op. 96, nähert sich wieder dem Stimmungskreise der Bach-Variationen. Doch ist es noch wuchtiger und dabei leuchtender in der tiefen Sattheit seines dunklen Kolorits. Prangt über den Beethoven-Variationen die hellstrahlende Sonne des Tages, so führt uns die Passacaglia in das Wunderreich der Nacht. Geheimnisvolle fremdartige Blüten duften, dunkle Wipfel rauschen da, und dumpf irrt des wunden Herzens Klage durch die Dämmerung. Und wird auch dem Schmerze dieser Seele kein Frieden, ihrem Kampfe kein jubelnder Sieg, so fühlen wir doch mit dem Ausklingen der Fuge, dass ihr Befreiung und nicht Untergang beschieden sein wird. Reger hat die ganze Fülle seiner Harmonieschätze über dies Werk ausgegossen; das ist ein ewiges Flimmern und Glitzern der Akkorde, worin die Grundfarbe in tausendfacher leichter Variation sich ausspricht; ein akkordliches Lichterspiel auf einer bewegten harmonischen Grundfläche.

Das Thema der Passacaglia:



ist obstinat, kehrt also ständig wieder, ist im Bass wie im Diskant zu finden und gibt dem Ohre in diesem Wirbel von Harmonien stets sichern Halt.

Thema der Fuge:



Welch reiche Bewegung auch in der Fuge herrscht, geht schon aus ihrem Thema hervor. Vergleichen wir es mit dem der Fuge aus den Bach-Variationen, so sehen wir, wie jenes aufwärts drängt, dieses jedoch resigniert, mit verhaltener Erregung abwärts steigt. Der Kampf ist daher auch in diesem Falle ganz anderer Natur. Dort im letzten Augenblicke ein Freiwerden, ein Losreissen vom Drucke, hier aber ein Ringen, das wohl zu einem Abschluss, aber keinem eigentlichen Ende führt, — in dem nur die Energie Herrin bleibt, die den Sieg noch nicht gewonnen hat, ihn aber erzwingen will und wird. Ich will! heisst das letzte Wort dieser Fuge, und es ist ein Ausdruck jener Kraft, die sich durchsetzt und den Sieg verleiht.

Man wird es heute wohl kaum für möglich halten, dass die Bach-Variationen bei ihrem Erscheinen im Jahre 1904 von unsren bedeutendsten Klaviervirtuosen für unspielbar erklärt wurden, obwohl sie technisch kaum schwieriger sind als die beiden andern Werke, die längst in allen Konzertsälen Heimatsrecht besitzen. Regers Klavierstil ist ja nicht leicht, denn von diesen drei Werken verlangt jedes soviel Technik wie ein Lisztsches Klavierkonzert. Aber Regers Schreibweise ist trotz ihrer Schwierigkeit ausserordentlich „griffig". Man findet nicht bald wieder einen Klaviersatz, der trotz seiner komplizierten Stimm-

führung so handgerecht ist wie dieser. Das eigentliche Problem des Regerschen Klavierstils fängt jedoch erst nach der spielenden technischen Bewältigung an. Diese von Noten starrenden Seiten müssen wie eine moderne Orchesterpartitur angefasst, aus den Füllstimmen und Verdoppelungen, die dem besonders vollen Klang dieser Werke dienen, muss die Hauptsache klar herausgeschält werden. Man denke dabei an die ähnlichen koloristischen Zwecken dienende Strausssche Orchesterbehandlung, wo auch nicht alles so massig und dick klingt, wie es gedruckt steht. Oder gedenke der Orgel, von deren Stil manches auf den der Regerschen Klavierwerke übergegangen ist. Auch da klärt sich das Stimmengewirre zu übersichtlichen Klanggebilden, woraus die führenden Stimmen deutlich sich abheben. Eine Regersche Klavierkomposition kann nicht edel genug klingen; dem Spieler müssen alle Schattierungen vom leisesten, nur gehauchten Pianissimo bis zum duftigen Piano und warmen Forte zur Verfügung stehen, und das Fortissimo muss bei aller Kraft doch so rund im Klange sein, dass im entscheidenden Momente die gestochenen Töne noch den letzten Druck geben können. Wie der Organist beim Fortissimo durch weitere Koppelungen noch immer grössere Mittel bis zum letzten — dem organo pleno — zur Hand hat, darf auch der Pianist seine Kraft nicht zu früh ausgeben. Reger baut Steigerungen im Fortissimo, die sich über ganze Seiten erstrecken und nur auf solche Weise zu gewinnen sind, von ihm selbst aber auch glänzend genommen werden. Die äusserste Modulationsfähigkeit eines weichen Anschlags ist Grundbedingung für jeden, der Regers Klaviermusik gerecht werden will. Diese Modulationsfähigkeit gilt nicht nur der verschiedenartigen Kraft beim gleichzeitigen Anschlagen beider Hände, sondern wird auch innerhalb jeder Hand verlangt. Regers Stil ist alles andere — nur nicht pianola-fähig. Zugleich sei auch hier wieder darauf hingewiesen, dass man Reger nicht blindlings nach seinen Metronomangaben spielen darf. Er selbst hat in den Bach-Variationen eine Richtschnur dafür gegeben, indem er schrieb: Ich bitte

alle Metronomangaben als nicht strikte bindend anzusehen; doch dürften diese Angaben besonders bei den bewegten (schnellen) Variationen, und hauptsächlich bei der Fuge, der ein breites Tempo immer gelegen sein wird, als die überhaupt höchst zulässigen Tempi in bezug auf Schnelligkeit gelten, wenn nicht der Vortrag auf Kosten der Deutlichkeit leiden soll.

An dieser Deutlichkeit des Vortrags muss dem Spieler besonders gelegen sein. Das Ungewöhnliche der Regerschen Tonsprache liegt vor allem in ihrer Harmonik, ihre Melodik ist, auch wenn sie uns nicht vertraute Bahnen wandelt, wohl zu verstehen, wenn man nur über den harmonischen Untergrund im klaren ist. Und darum heisst es hier: die Akkorde verständlich deklamieren, dann kommt das andere von selbst! Winzige Rückungen im Zeitmasse, kleine Modulationen im Anschlag müssen den entscheidenden Gang der Harmonie klarlegen, denn sie vermögen dadurch dem Ohre Dinge plausibel zu machen, die auf dem Papiere wie Schreckgespenste für ängstliche musikalische Gemüter aussehen.

Um sich mit Regers Stil näher bekannt zu machen, wird der nicht virtuose Spieler zu den kleineren Stücken greifen, wie sie im Tagebuch, op. 82, stehen, und zu den leichteren Sonatinen op. 89, oder zu den vierhändigen Stücken, op. 94. Alle diese Stücke muss man als das nehmen, was sie sind: als Splitter, die bei der Arbeit an grossen Werken abfallen. Der Reger der Passacaglia und der grossen Variationen ist darin nicht zu finden, und doch gibt's darin Nüsse zu knacken, die für manchen zu hart sind. Klaviertechnisch verlangen sie sämtlich blos ein mittleres Mass von Fertigkeit. Nur ein paar Beispiele seien kurz genannt. In Nr. 3 und 5 vom I. Bande des Tagebuchs wird ein Spieler von musikalischer Intelligenz aus den Überraschungen der Harmonik Vorteil ziehen und sie in der oben angedeuteten Weise so darzustellen wissen, dass der Hörer von diesem Spiel der Harmonien angeregt und gefesselt wird. Spielt er aber darauf los, ohne den modulatorischen Kern der Stücke

klar herauszuschälen, so wird er nur etwas Befremdendes zutage fördern. Nr. 7 bringt einen an Überraschungen reichen „Stampfer", als Klavierübertragung des Scherzos aus dem Trio op. 77. Da muss man viel Humor haben, die Lichter scharf aufsetzen, die Überraschungen wohl gut vorbereiten, aber nicht zimperlich auftischen. Man denke auch daran, dass das Stück ursprünglich für drei Instrumente geschrieben ist, die Stimmen also ganz selbständig behandelt werden müssen. Dann wird man die Achtelfigur der Bratsche, die gleich im ersten Takte auftritt, stets recht deutlich herausheben und den Aufschlag des Cellos, wie er im zweiten Takte zuerst erklingt, als wichtig behandeln. Das Ganze ist bei aller Einfachheit sehr kunstvoll gefügt, und dem Spieler erwächst eine dankbare Aufgabe, indem er die auf drei Stimmen verteilte Einheit des Stückes darstellt. Er wird sich dabei durch die Metronombezeichnung nicht irre machen lassen, sondern sie als das allerschnellste Tempo nehmen, in dem dieser idealisierte Bauerntanz einmal gespielt werden kann. Deutlichkeit muss als oberstes Gesetz gelten. Und darum darf es nirgends Akkordgemengsel geben, ausser da, wo es einen bestimmten künstlerischen Zweck hat, wie z. B. in der Passacaglia. Die Sonatinen op. 89 lehnen sich melodisch und stilistisch an die Klavierwerke Haydns, Mozarts und Clementis an, sie sind melodisch hübsch, jedoch ohne die Regersche Note, die hier nur in der Harmonik anklingt. Reger ist nun einmal kompliziert, und wo er sich anders geben will, lehnt er sich an fremde Muster an. Und da blickt dann unter der Rokoko-Perücke doch wieder das ganz moderne Gesicht hervor. Aber mancher wird die fein gearbeiteten kleinen Dinger gerade deshalb lieben, weil sie wohlvertrautes Altes mit Neuem verbinden, und dann zu den verschiedenen wirklich schönen Stücken des Tagebuchs greifen oder sich an den vierhändigen op. 94 erfreuen, die noch mehr Regersches Gepräge zeigen und sehr klangvoll gesetzt sind. Auch in den früheren Werken, so besonders den fünf Humoresken (op. 20), dann den tollen Burlesken (op. 58), den Walzern (op. 22, zwei-

und vierhändig), den Bunten Blättern (op. 36) usw. bietet sich dem Klavierspieler eine reiche Ausbeute voll dankbarer Aufgaben und einfacherer Harmonik.

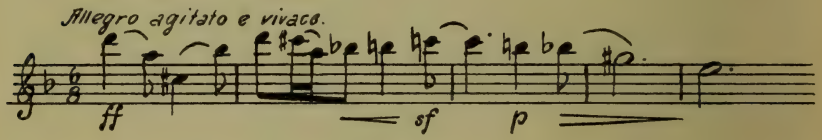
Regers eigenste Violinmusik begann mit den vier Solosonaten, op. 42, denen im op. 91 noch sieben weitere folgten. Sie sind die ersten, die seit Bach geschrieben wurden, und wenn sie auch in diesen ihr Vorbild erblickten, so gewannen sie doch andere Gestaltung. Die Eigenart des Instrumentes ist zu beschränkt, als dass sich ihm an polyphonen und modulatorischen Wirkungen viel abgewinnen liesse. Was da zu sagen ist, hat Bach bereits erschöpft, und ein Weiterschreiten konnte nur auf dem Wege der Form gefunden werden. Reger übertrug daher die vier- bzw. dreisätzige Sonate, wie sie von Haydn, Mozart und Beethoven festgestellt wurde, auf die Violine. Wir haben hier also eine Form vor uns, die eine reiche innere Entwickelung gestattete, während die Bachsche mehr auf einem Gegenüber von langsamen und bewegten Sätzen beruhte. Dadurch gewann natürlich Reger die Möglichkeit, auch die Solosonate der Violine einem modernen Inhalte anzupassen, obwohl von einer besonderen Differenzierung desselben nicht die Rede sein kann. Das Instrument lässt hier nur fest umrissene Linien und klare Gegensätze zu. Es ist eigentlich überflüssig zu sagen, dass die Sonaten sehr schwer sind und Geiger ersten Ranges verlangen. Ausser spielender Technik gehört — Musikalität vorausgesetzt — ein männlich voller, aber weicher und schmelzreicher Ton dazu. Das gilt auch von den Präludien und Fugen, deren Reger einige geschrieben hat, und der famosen Chaconne. Je schöner und selbstverständlicher diese Stücke klingen, desto besser trifft der Geiger ihren Stil. Der Hörer darf nichts von der Mühe merken, die sie den Spieler gekostet haben, sonst ist's um ihre Wirkung geschehen.

Unter den Sonaten für Violine und Klavier lenkt das Geschwisterpaar op. 72 in C-Dur und op. 84 in Fis-Moll vor allem die Aufmerksamkeit auf sich. Die C-Dur-Sonate ist das Bitterste und Grimmigste, was Reger überhaupt geschrieben;

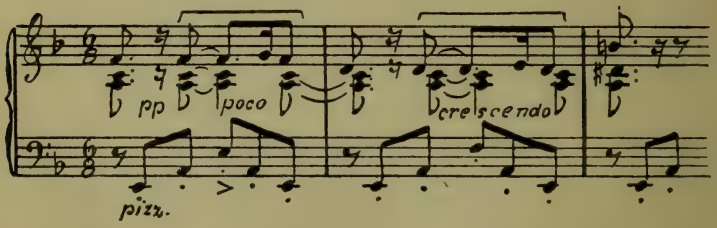
aus ihr spricht eine verbissene Wut, ein Hohn, und dann doch wieder eine Innigkeit des Gefühls, die dem Werke eine besondere Stellung in Regers Schaffen anweist. Hier ist der Wendepunkt, wo sich der Komponist wieder heitern Bildern zuzuwenden begann, die Verbitterung einem beglücktern Lebensausdruck wich. Die Sonate hat auch eine gewisse Berühmtheit erlangt durch die nicht gerade liebenswürdige Bezeichnung der „Widersacher", die hier durch die Noten (es) SCHAFE und AFFE symbolisiert werden. Da war Strauss im Heldenleben beinahe noch höflich. Diese äusserst persönliche Sonate nun möchte ich das Regersche Heldenleben nennen. Sehen wir doch im ersten Satze den Helden im Kampfe mit den oben benannten Widersachern, während er im zweiten Satze sich über sie lustig macht. Der dritte ist ein Sang aus todwundem Herzen an „des Helden Gefährtin", und der letzte bringt die Überwindung der Feinde mit der Aussicht auf eine von Kämpfen freie Zukunft. Die direkte Fortsetzung dieses Werkes haben wir in der Sonate op. 84 vor uns. Ein Glück für Reger und die Kunst, dass sie nicht nur eine Fortsetzung, sondern auch eine Entwicklung zum Guten ist! Im ersten Satze zwar klingt es manchmal noch böse, und die Verwandtschaft mit dem op. 72 ist nicht schwer zu finden. Aber im zweiten Satze, dem Scherzo, wird die Stimmung schon wirklich froh. Der dritte Satz mit seinen Variationen voll tiefer Innigkeit entwickelt sich immer zuversichtlicher, so dass die Fuge, auch wenn sie zum Schluss ein ernsthaftes Gesicht aufsetzt, den Ausdruck innerer Freie und Festigkeit darstellt. Wie sehr die beiden Sonaten innerlich mit den grossen Orgelvariationen op. 73 zusammenhängen, ist dort schon gesagt worden. Unter diesen drei Werken musste nun die C-Dur-Sonate den meisten Widerspruch wecken, denn sie steht in dem eigenartigsten C-Dur, das man sich denken kann. Es kommen ja wohl ein paar C-Dur-Akkorde darin vor, im übrigen entfernt sich die Harmonik so weit als möglich davon. Das Abweichen von der geraden Linie ist da zur Regel geworden. Ebenso kann man seitenlang nicht von einer Melodik reden, und die

Violinstimme allein ist fast unverständlich. Wir haben hier rein impressionistische Akkordmusik vor uns, und es ist ein Beweis für die Stärke der Empfindung wie der Kraft der Erfindung dieses Werkes, dass es trotz seiner herausfordernden Kühnheit tiefe Eindrücke weckt. Die Fis-Moll-Sonate ist weit zahmer, denn dort haben sich die Wogen schon etwas beruhigt, und der Hörer steht auf dem sicheren Boden einer Tonalität, die, wenn auch weitgefasst, doch nicht solche bösen Eulenspiegelstreiche begeht, als jenes C-Dur in op. 72.

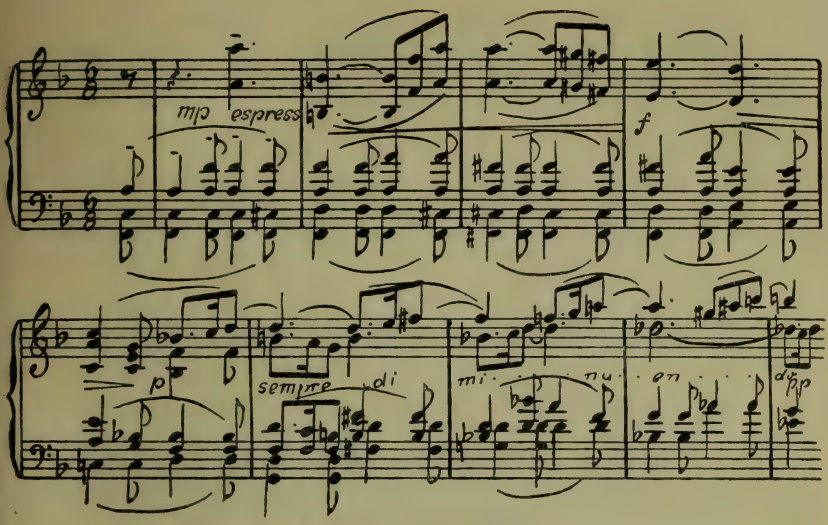
In unmittelbarer zeitlicher und geistiger Nachbarschaft dieser beiden Sonaten wie der Orgelvariationen steht das grosse Streichquartett in D-Moll, op. 74, eines der allerschwierigsten Werke der gesamten Quartettliteratur. Deutlich klingen da im ersten Satze noch die Kämpfe und Erregungen an. Das Hauptthema mit seinem eigenwilligen Anfang und dem resignierten Ausklingen legt schon gleich den Charakter des Ganzen fest:



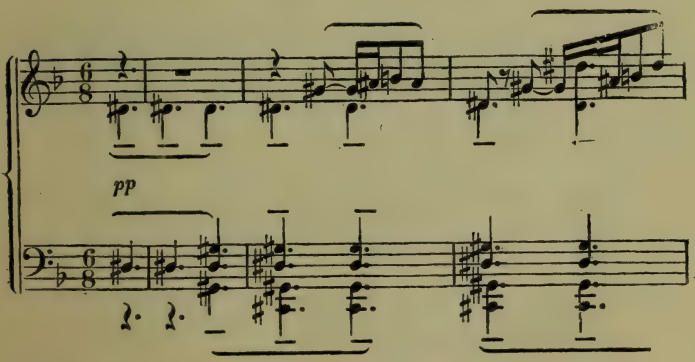
Erregt geht es weiter:

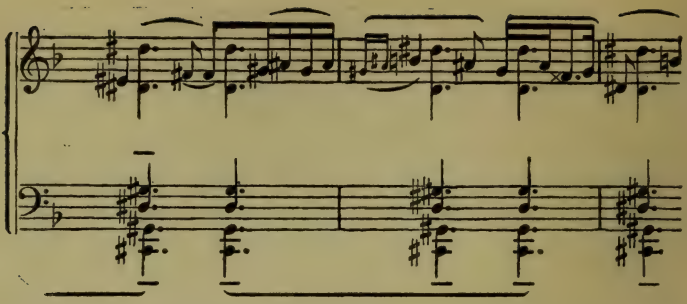


Doch all dem Groll, der in dieser weitausgesponnenen Hauptthemengruppe wühlt, steht im zweiten Thema:

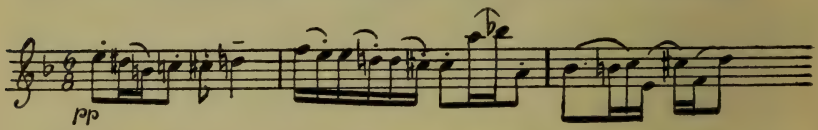


eine Kraft von solcher Empfindungstiefe gegenüber, dass an der Überwindung allen Ungemachs nicht zu zweifeln ist. Dies aber ist noch zu stark, als dass es so ohne weiteres sich auslöschen liesse. Mit aufgeregten Reminiszenzen begehrt es auf, macht aber dann einem neuen Gedanken Platz, der sich zum Seitenthema gesellt und weit friedenvoller klingt als dieses:



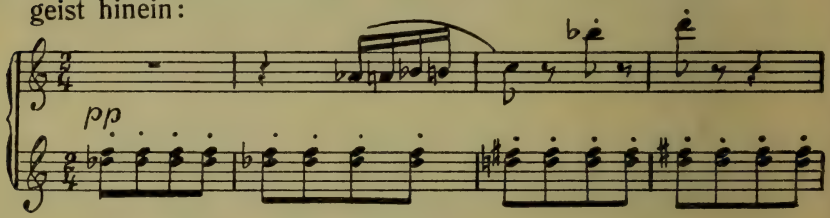


Dann beginnt in der Durchführung der Kampf der beiden widerstreitenden Gruppen, woran sich auch ein Fugato über folgenden, dem Hauptthema entspringenden, Gedanken beteiligt:

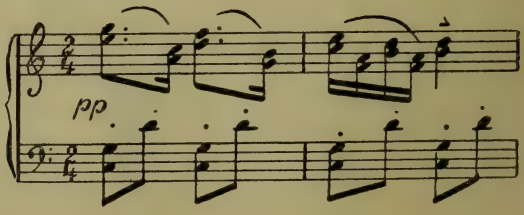


Zu einer Klärung aber kommt es dabei nicht, und am Schlusse der durchaus selbständig gehaltenen Reprise stehen die Gegensätze noch unversöhnt nebeneinander wie zu Anfang.

Da huscht plötzlich (Vivace, II. Satz) ein kleiner Schwarmgeist hinein:

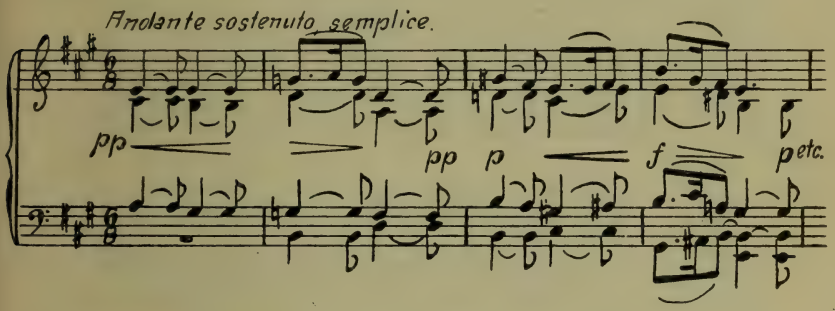


freut sich und wiegt sich:

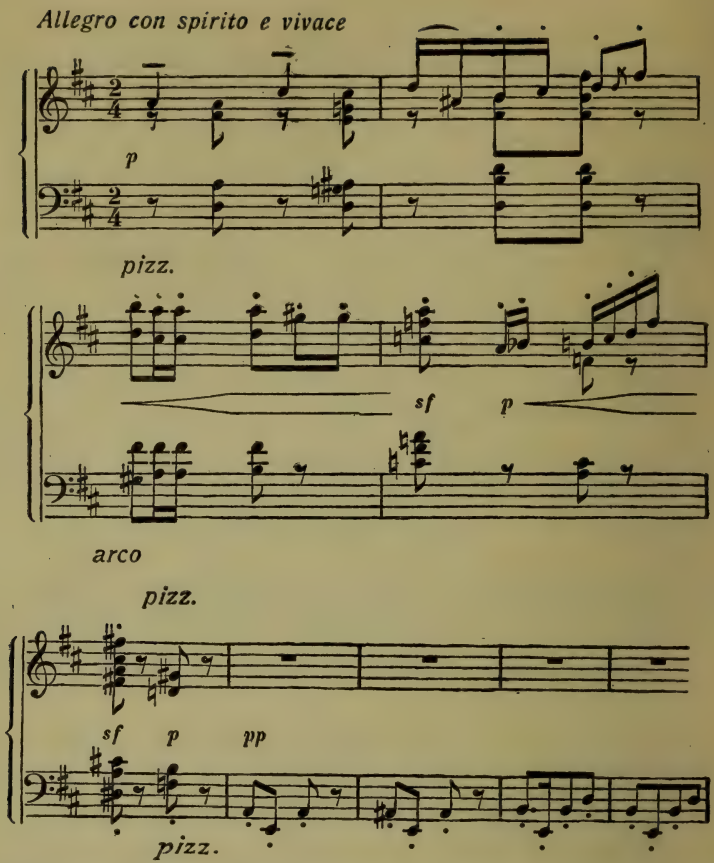


Und wenn auch gleich wieder üble Gedanken ärgerlich dazwischen fegen — er denkt: lass die Grillen fahren ... Auch durch ein tiefes Sinnen lässt er sich nicht vertreiben. Es gibt bessere Dinge als Schmollen und Klagen, scheint er zu sprechen, und schon wiegt er sich wieder und lacht. Da gilt es doch Ernst zu zeigen und ihn zu jagen. Fort! Und schon ist der Spuk zerronnen.

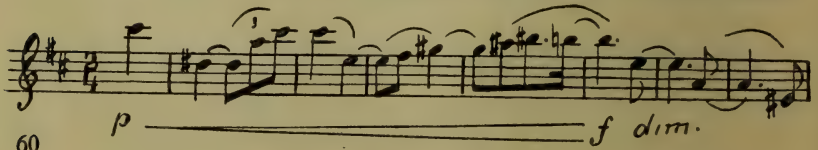
Vor uns liegt nun der innigste, beseligte Frieden ausgebreitet; taufrischer Morgen webt um die Sinne nach den Gespenstern der Nacht:



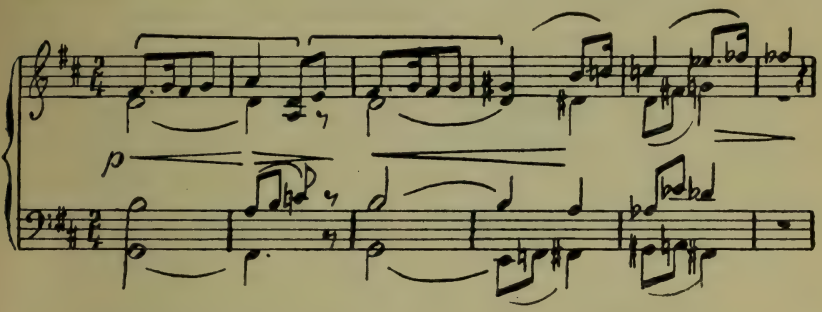
Mit diesen Takten beginnt das Thema eines Variationen-Satzes, der aus einem Gesange, fast schlicht wie ein Volkslied, durch immer reichere Figuration eine verschwenderische Fülle empfindungsreicher Musik hervorzaubert. Das ist ein Schwelgen, das sich kaum genug tun kann, immer von neuem sich an der Schönheit dieser glückseligen Weise berauscht, sie zum feinsten, duftigen Satz gewoben vor sich ausbreitet. Es gibt in der ganzen Quartettliteratur weniges, das so schwer ist wie diese spinnwebfeinen Arabesken, worin schliesslich das Thema aufgelöst wird. Und dann:



Mit einem Ruck macht Reger der Schwärmerei ein Ende, und setzt sich mit Humor über die Dinge hinweg, die allzuviel Macht gewinnen wollten. Dieser Schlusssatz hat gar nichts von Überwindungsjubel an sich; er ist vielmehr getragen von einer Stimmung, die neben fröhlichem Humor auch Empfindungstiefe und Energie in sich vereint, wie die zur Seitengruppe gehörigen Themen zeigen:



Diesem ersten wird man die Verwandtschaft mit dem Seitenthema des Anfangssatzes leicht ansehen, wie auch das energische Drängen dem folgenden in den Schlusstakten auf dem Gesicht geschrieben steht:



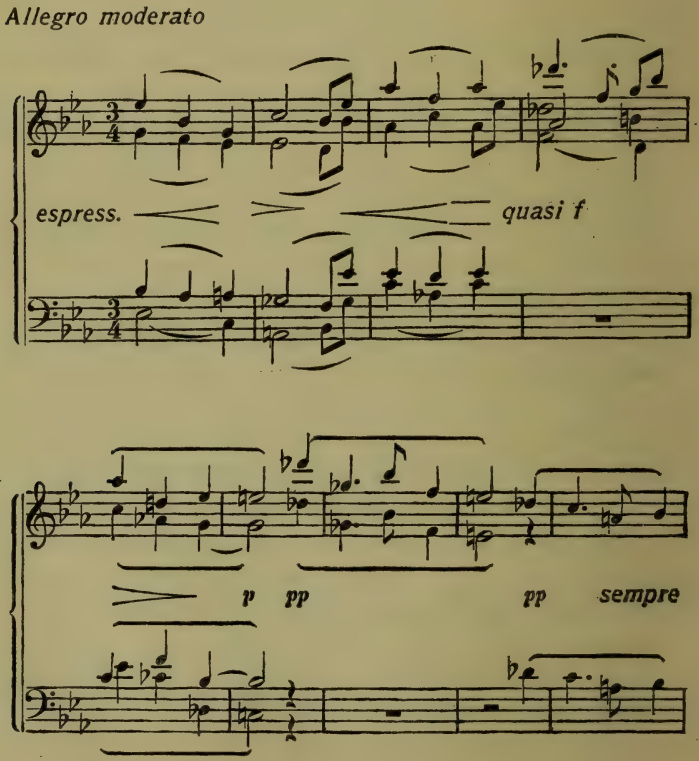
Eine kunstvolle Durchführung verarbeitet die verschiedenen Themen und eine verkürzte Reprise bringt sie nochmals vor. Dann setzt eine Coda an, uns des gewonnenen innern Gleichgewichtes zu versichern. Aber da spritzt Reger schnell die Feder aus und macht dem Spiel ein Ende.

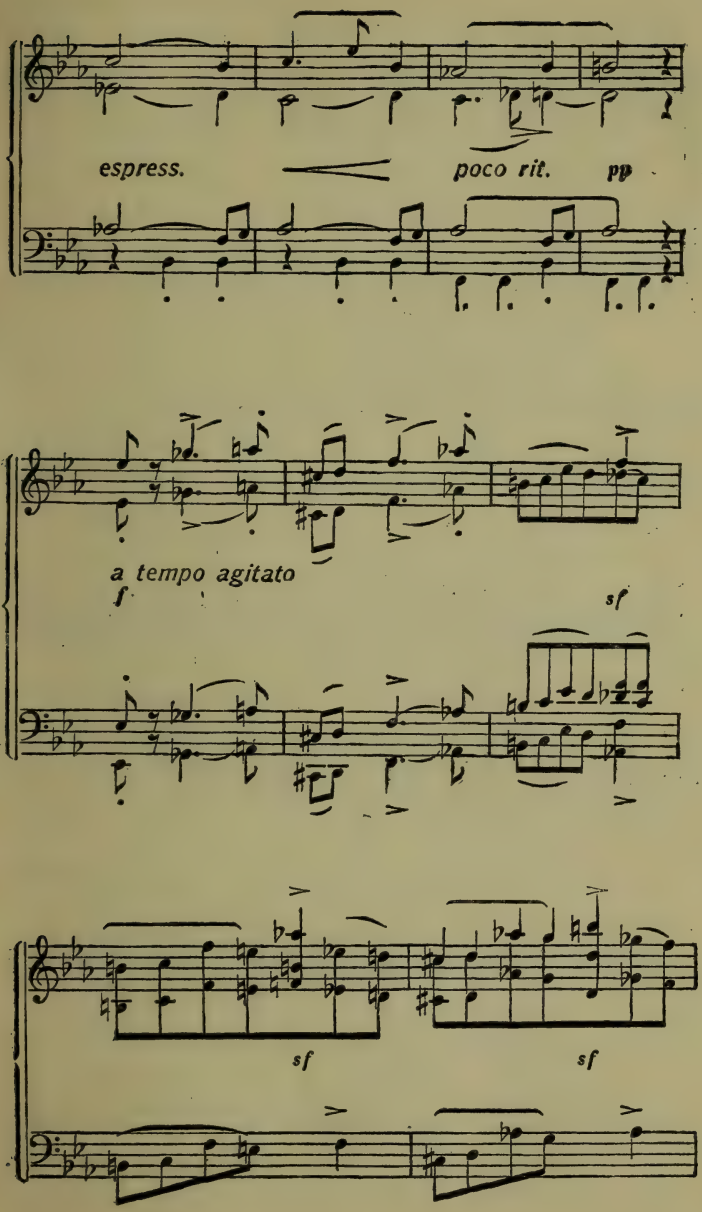
Diesem dritten und bedeutendsten seiner Quartette liess der Komponist ein viertes folgen, das sich die Konzertsäle schneller erobert hat als sein älteres Geschwister. Das Streichquartett op. 109 in Es-Dur hat vor diesem einen grossen Vorzug: es ist weit übersichtlicher in der Form, ergeht sich nicht voll Überschwangs in die Breite, sondern strebt mit bestimmtem Wollen dem Ziele zu. An Tiefe und Schönheit der Gedanken aber steht es ihm nach, auch geht es in seinen Ansprüchen an die Klangkraft der Instrumente zum Schlusse an die Grenzen des überhaupt noch Möglichen. In dieser Hinsicht sprengt es den Rahmen der Gattung, verlangt es Wirkungen, die ganz rein nur ein grösserer Streichkörper zu geben vermag. Die ungeheure Energie dieser Musik schlägt jedoch bei der überaus glänzenden Schlussfuge im Augenblick jedes Bedenken nieder.

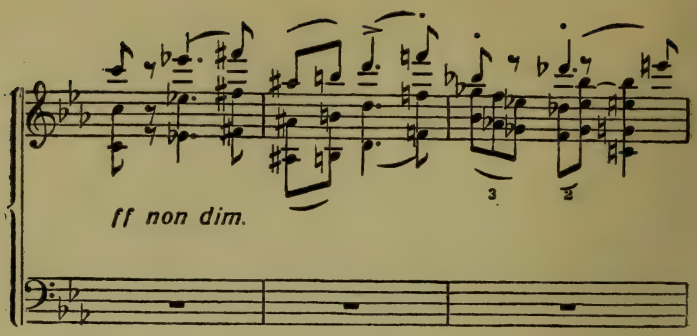
Bei dem Anfangssatze dieses Quartettes wird man an Gustav Falkes, auch von Reger komponiertes Gedicht von den bunten

Kühen erinnert. Begegnet man des Morgens der jungen Hanne mit ihren bunten Kühen, dann gibt's einen guten, glücklichen Tag. Aber, so heisst's weiter: trifft man in der Früh statt der drei bunten drei schwarze Küh' und statt der Hanne die alte Gret', — der ganze Tag ist verwünscht und verweht!

Das ist so ungefähr die Stimmung dieses ersten Satzes, der gleichsam etwas Nervöses in sich trägt, einen Zustand schildert, wo trotz allen Wollens, trotz aller Ansätze die Arbeit nicht gelingen will. Wie gemütvoll und versonnen auch das Hauptthema einsetzt, die infame Dissonanz h—b im vierten Takt lässt uns nichts Gutes ahnen. Und gleich drauf ist auch der Missmut da:

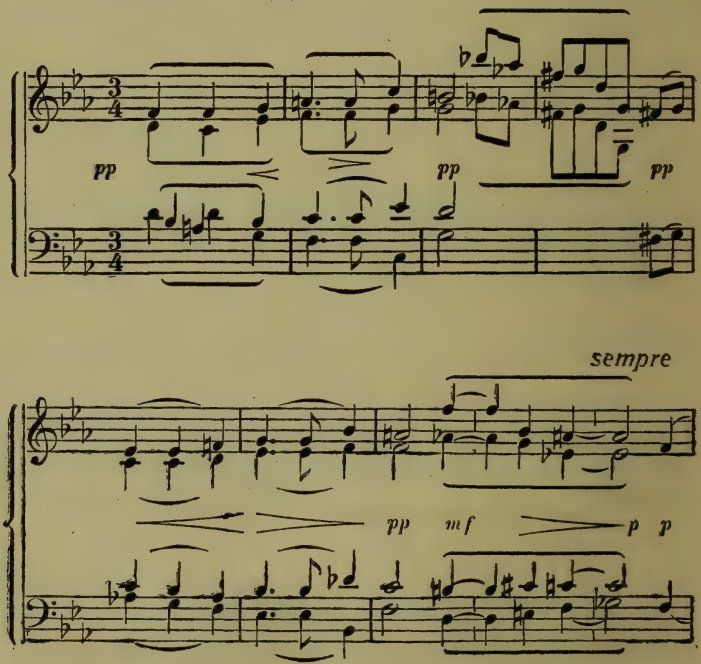


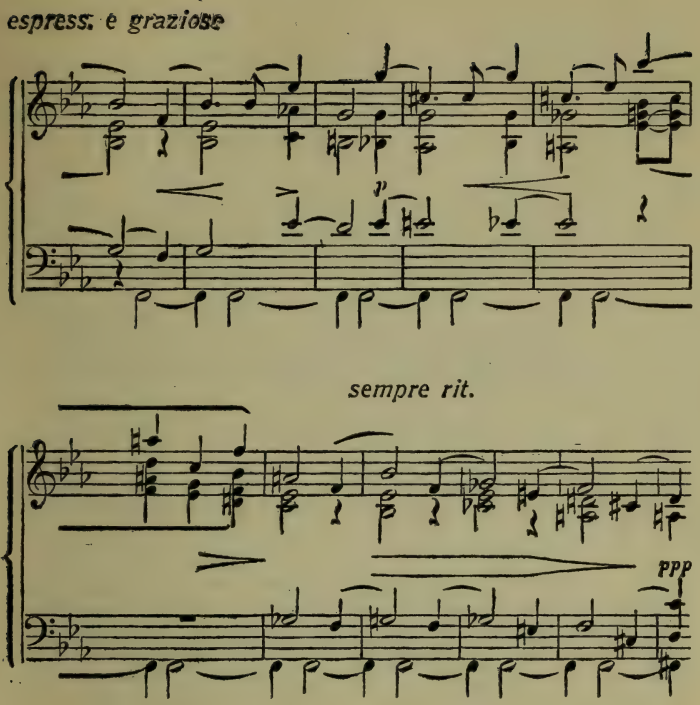

espress.
poco rit.
pp
a tempo agitato
f
sf
sf
sf



Doch kommen auch freundlichere Momente:

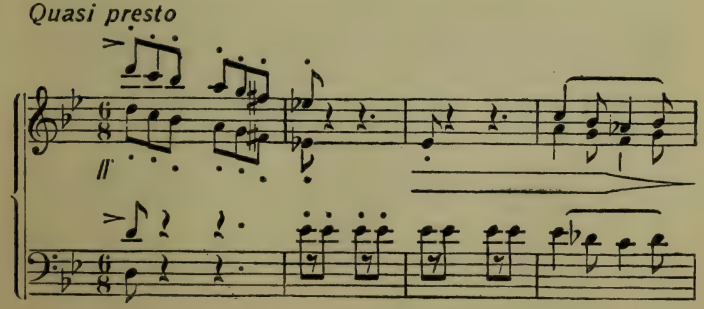
Allegro moderato
espress.

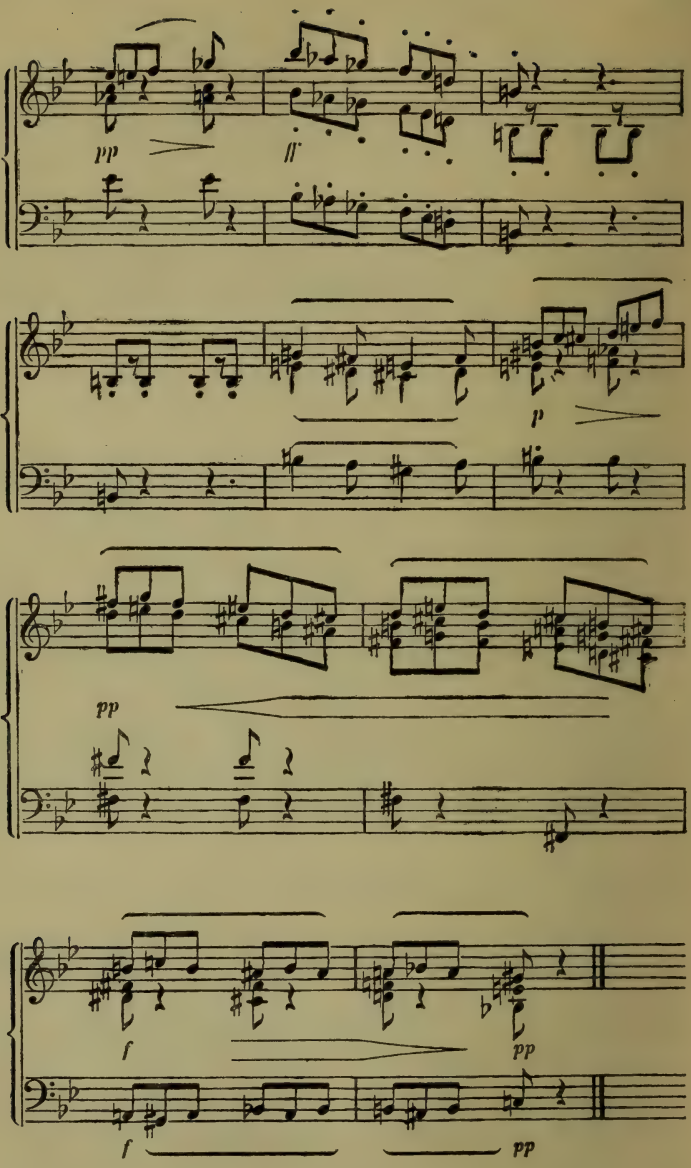




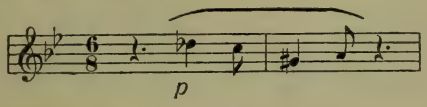
und suchen namentlich zum Schlusse hin die Stimmung zu besänftigen und zu klären. Es will ihnen aber nicht recht gelingen. Das Ende bleibt eine Frage, auf die so bald keine Antwort ertönt.

Helfen kann da nur emsige Arbeit, zähes Wollen:



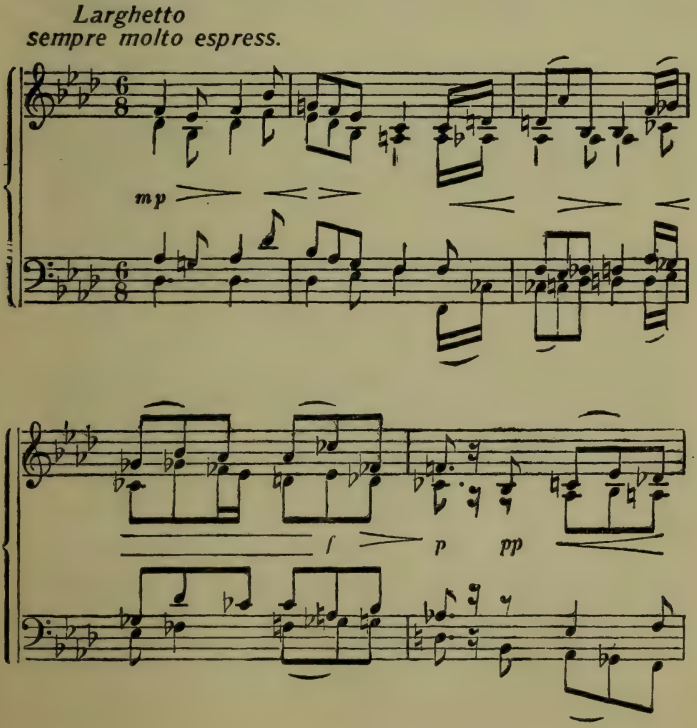

pp
ff
p
pp
f
pp
f
pp

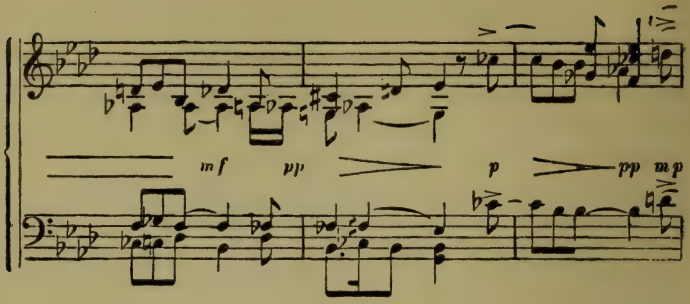
wie es sich jetzt im zweiten Satze kundgibt. Aber so leicht ist der Feind nicht zu besiegen, denn es sitzt ein Kobold verborgen, der den Eifer stören will. Wir werden ihm häufig begegnen, sowohl in dieser Form:

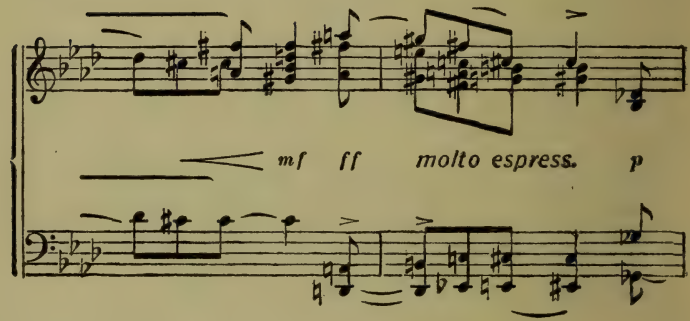


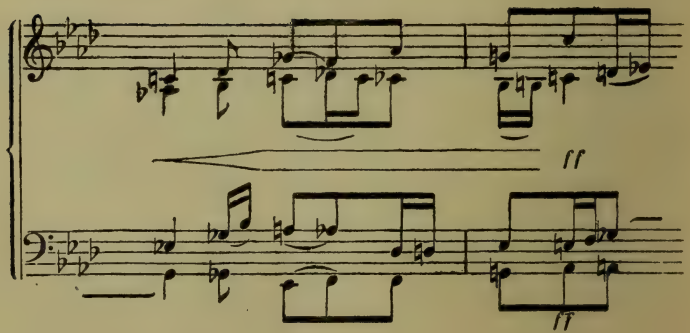
als in deren Umkehrung. Er ist ein hartnäckiger Geselle, der, so barsch er auch manchmal abgewiesen wird, schliesslich doch recht behält. Der Tag ist wirklich verwünscht und verweht! ...

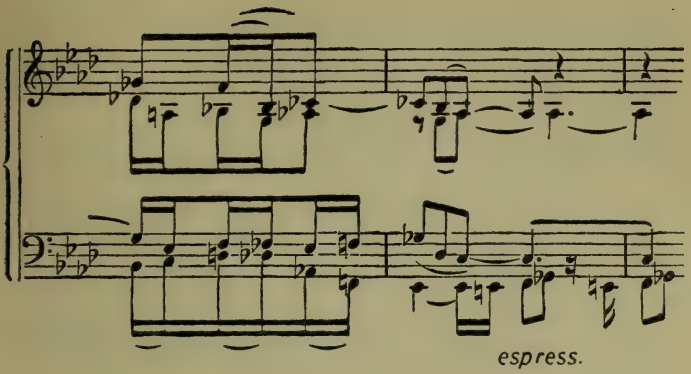
Doch nicht für immer! Wie klingt wundersam nun eine Stimme aus dem Innern herauf, schmerzbewegt, doch unberührt von allen Niedrigkeiten des Tages! Das Thema zu den Variationen des dritten Satzes:




mf
pp
p
pp
mp

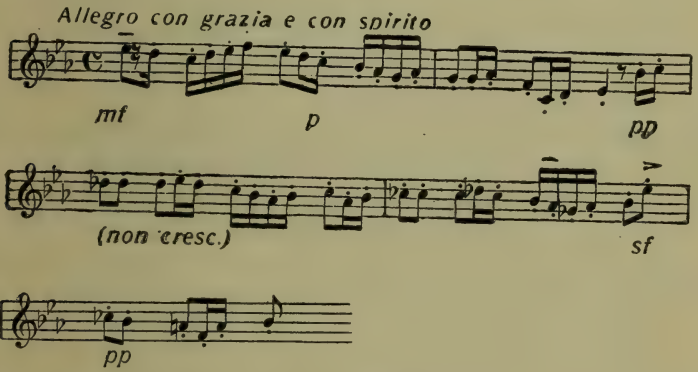

mf
ff
molto espress.
p


ff
ff

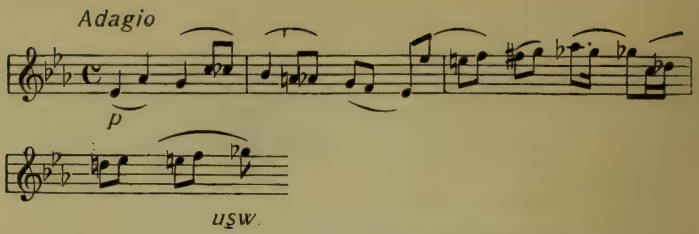


Und wie sich die Seele der Schönheit dieser Erscheinung hingibt, sie ganz zu umfassen sucht, da ist alles vergessen, was heute das Tagewerk hat stören wollen.

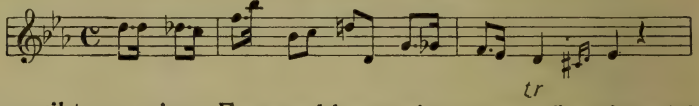
Darum frisch zu neuer Tat und zu einer Fuge für den vierten Satz!



Wie froh und frei nun alles dahingleitet, wie das quillt und sprudelt und sich nicht genug tun kann in glücklichstem Behagen! Doch sollte die wunderbare Gestalt des Larghettos nur dazu gut gewesen sein, vorüberzuziehen, ohne tiefere Schatten zu werfen? Nein! In das fröhliche Gemenge der Stimmen tönt jetzt ein neuer, grösserer Gedanke, der nun Leitstern wird in dem, was sich weiter entspinnen soll:

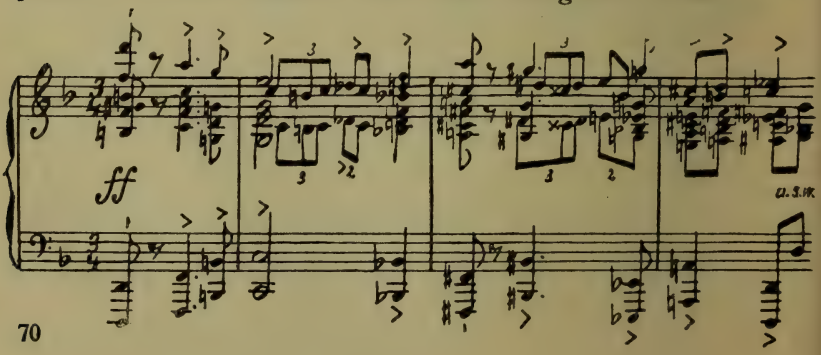


Er ist das Panier, unter dem jetzt das Schaffen steht. Doch wie könnte er von Reger sein und nicht einen Gefährten erhalten, der ihm zu Ehren gleichen Weges gehen soll?:

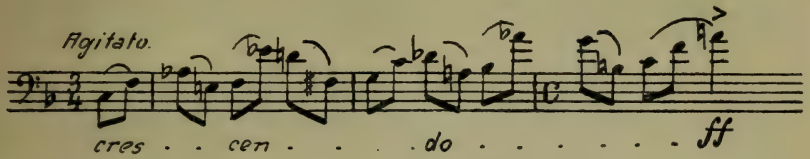


Das gibt nun einen Fugenschluss, wie er pompöser in solchem Rahmen nicht mehr zu denken ist. Es steckt eine Tatkraft in dieser Musik, die alle Sehnen bis aufs äusserste spannt, und ein Schaffensjubel, der das Herz zu sprengen scheint!

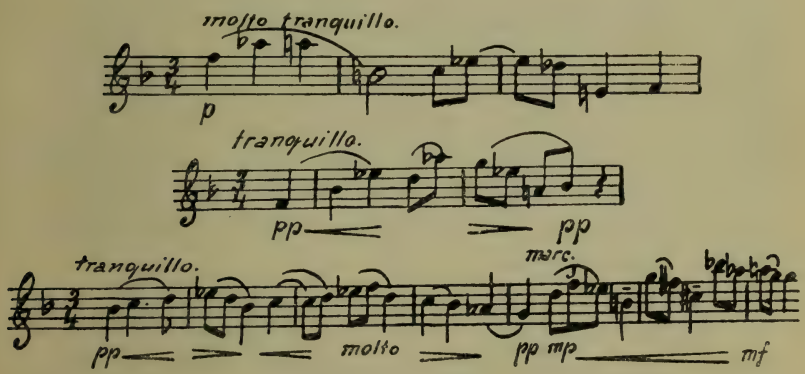
Stetig höher strebend, schuf Reger in seinem Klavierquartett, op. 113 (D-Moll), ein Werk, das die bisherigen Schöpfungen seiner Kammermusik an Kraft des Ausdrucks und innerer Grösse der Tonsprache durchaus überragt, dabei auch in der Form völlig klar und übersichtlich ist. Es ist eines jener Stücke, denen der Dämon im Nacken sitzt, die manchmal direkt eruptiv wirken und eine Leidenschaft ausströmen, die selbst den in Bann zwingt, der mit dieser kühnen Tonsprache sich nicht befreunden kann. Gleich das Hauptthema des ersten Satzes packt zu wie der wütende Griff einer energischen Faust:



und auch das Nebenthema lässt an Greifbegier nichts zu wünschen übrig:

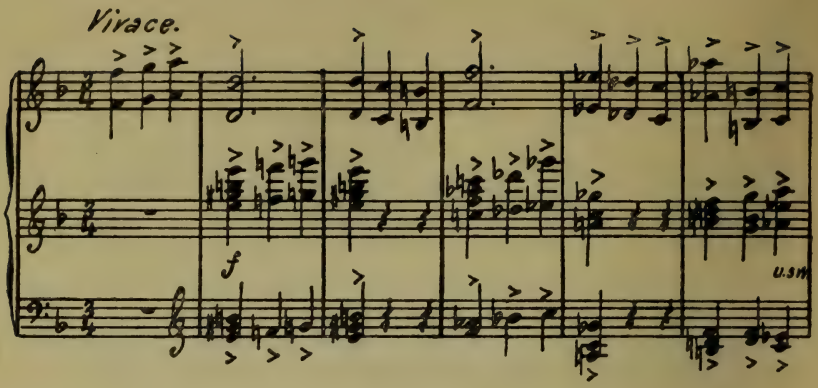


Gegen diese vorwärtstreibenden Gewalten vermögen zunächst die Themen der Seitengruppe nichts auszurichten:

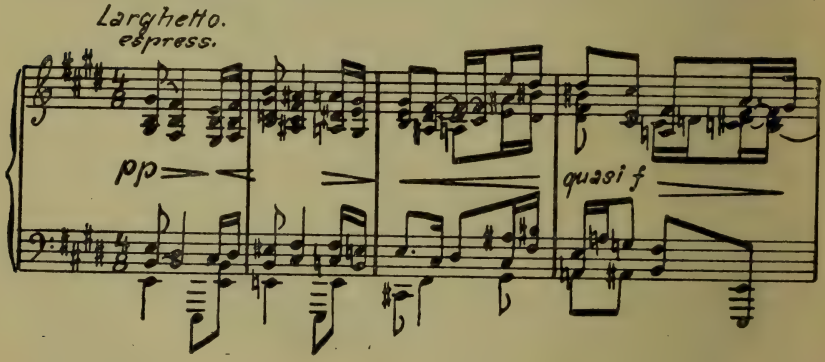


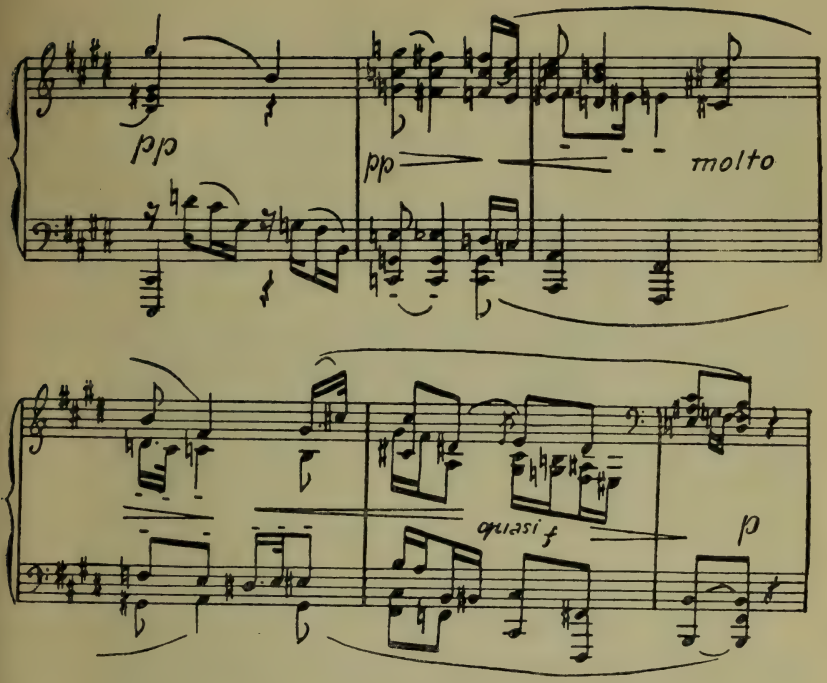
Auch schlummert darin zu viel Kraft und Energie, als dass sie nicht mitgerissen würden und die Leidenschaft des Satzes steigern hülfen. So erhalten wir denn mannigfaltigste Bilder eines erregten Seelenzustandes, die sich nach heftigen Kämpfen und Aufwallungen erst mit der Coda beruhigen. Diese aber ist nicht nur ein Ausklang, denn sie bereitet zugleich den Boden vor, auf dem der zweite Satz sich ausdehnt.

In seiner Thematik erinnert dieser an das Scherzo von Beethovens zweiter Sinfonie, ist jedoch in den Überraschungen, seinen irrlichternden Modulationen reicher und kühner:

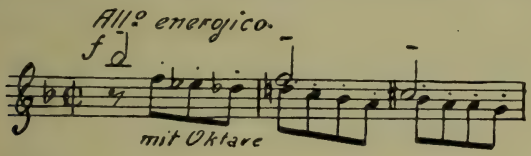


Es ist ein derber und sehr geschäftiger Humor, in dem die Erregung der Kämpfe nachklingt, und der nicht frei zu werden vermag. Im Trio des Scherzos, einem weichen Adagio, tönt schmerzvolles Gedenken, eine Klage um die Wunden, die der Kampf geschlagen. Es ist eine Sehnsucht voll Trauer, die nun im dritten Satze mit einer weitgeschwungenen Melodie sich aussingt. Da spricht kein Wollen mehr, nur noch Wehmut, Schmerz und Entsagung:

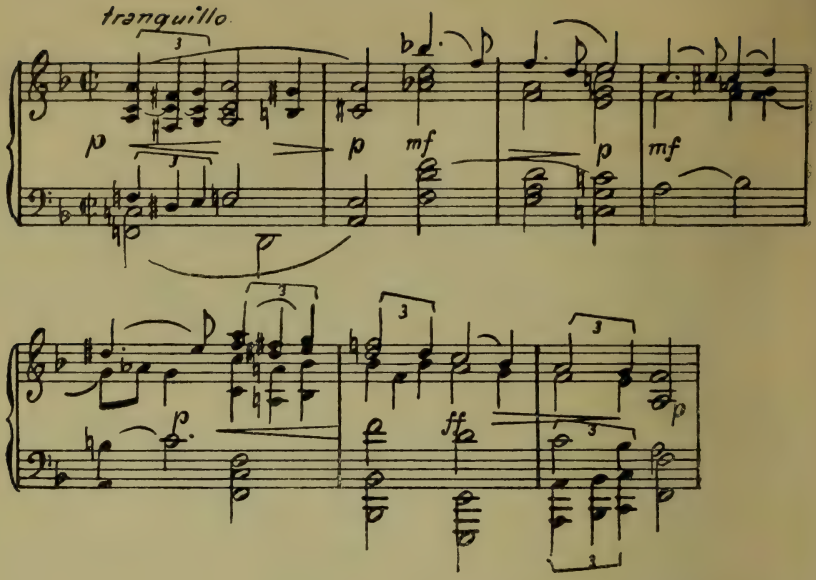




Der vierte Satz sucht den Ausweg zu Freiheit von diesen Gedanken. Doch es gelingt ihm nicht, so emsig er sich auch regt:



Es ist erstaunlich, welche Fülle von Bildern Reger aus diesen paar Noten hervorzuzaubern weiss, die die Grundlage des Finales bilden. Diese Musik hat uns melodisch weniger zu sagen als durch die riesige Kunst der Arbeit, da auch das Seitenthema nicht so bedeutend ist, um nach denen der früheren Sätze stark zu fesseln:



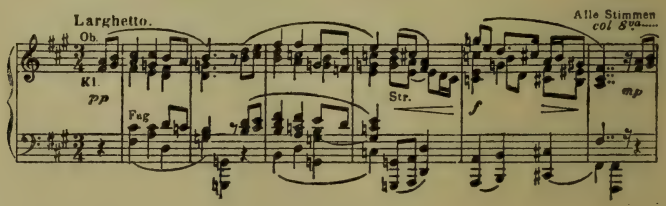
Was dem Satze seine Grösse verleiht, ist die ungeheuere Energie, die darin steckt, dies Überwinden*wollen*, das in rastlosem Zugreifen und regsamster Geschäftigkeit die Befreiung sucht. Bequem ist diese Musik nicht, und ein jubelndes Finale wäre vielleicht angenehmer zu hören. Aber die psychologische Echtheit der Tonsprache ist hier das Entscheidende. Sie spiegelt einen Zustand, wie er nach grossen seelischen Erschütterungen sich einzustellen pflegt, wo eine Leere um uns her Herz und Sinn nicht froh werden lässt. Und so schliesst denn der Satz dumpf und ohne Hoffen . . .

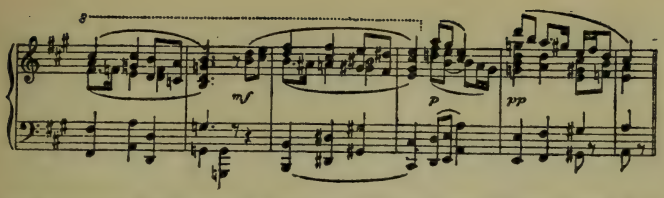
Neben diesem mächtigsten Werke seien andere, kleinere Schöpfungen nicht vergessen und wenigstens dem Namen nach genannt. So die beiden *Trios*, op. 77, deren eines als entzückende Serenade für Flöte, Violine und Viola geschrieben wurde, während das andere, ernste, Violine, Viola und Cello heranzieht. Dann die *Klarinettensonaten*, op. 48 und 107, die prächtigen *Cellosonaten*, op. 78, 105 und 116. Weiter

das Klaviertrio, op. 102, und ein Klavierquintett, op. 64. Ferner das neue Fis-moll-Quartett, op. 121. Ausserdem noch das famose Sextett für zwei Violinen, zwei Bratschen und zwei Celli, op. 118 in F-Dur. Es gibt genug Reger-Musik, die sich die Kammerspieler erarbeiten und deren sie sich freuen können!

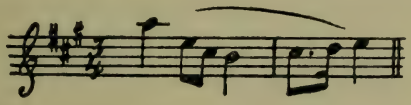
Die Orchesterwerke

Als Reger seine Kräfte genügend an Werken anderer Gattung erprobt, trat er im Jahre 1905 mit seiner ersten Gabe für Orchester hervor. Sie trug den harmlosen Namen einer Sinfonietta, und man glaubte wohl, eine kleine liebliche Musik erwarten zu sollen, recht artig und von verbindsamen Manieren. Und wenn man die ersten Takte ansah, schien die Hoffnung nicht zu täuschen. Dann aber hob ein kontrapunktisches Geflechte an, dessen sich niemand versehen, und das damals, wo Reger noch fast unbekannt war, die Hörer verwirrte. Die reichlich dicke Instrumentation bei kleinem Orchesterapparat (8 Holzbläser, 4 Hörner, 2 Trompeten, Pauken, Harfe, Streicher) tat das ihre, manche Absichten des Komponisten zu verdunkeln, und so war der Erfolg nicht so nachhaltig, als das freundlich gedachte Werk verdient hätte. Die Sinfonietta ist jedoch besser als ihr Ruf, und zumal ihr entzückender Mittelsatz sollte wieder ans Licht des Konzertpodiums gezogen werden. Er ist ein Stück von eigenartigem Klangzauber, das sich mutige Dirigenten nicht entgehen lassen dürften. Reger baut es auf einer volkstümlichen Melodie auf, deren eigenartige Harmonisierung von keinem andern stammen kann als ihm:

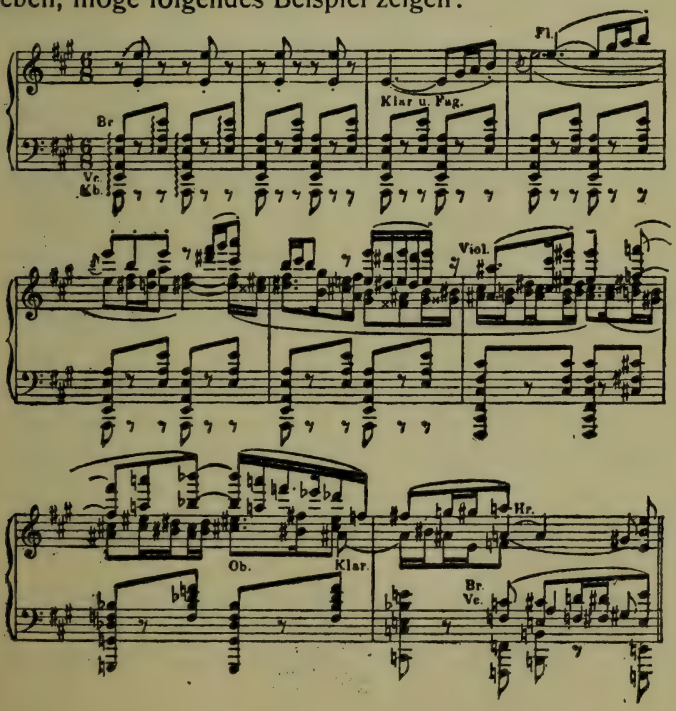




Gleich einem Traumbild erscheint dies vom Glanz und Flimmer der geteilten Streicher übergossene Stück, aus dessen sanftem Wogen die Solovioline mit einer zarten Melodie hervorleuchtet:



Polternde Töne gibt's im Scherzo mit seinem reizenden Trio, und im Schlusssatze geht's gar hoch und derb her. Und dass im ersten Satze die Dinge nicht so einfach sind, als sie zu Anfang vorgeben, möge folgendes Beispiel zeigen:



Solch komplizierte Musik war alles andere, als man erwartet hatte, und da die Sinfonietta sich in der Form als eine recht ausgewachsene Sinfonie, im Inhalt als ein manchmal recht ungebärdiges Kind der Musen erwies, so ist die damalige Enttäuschung wohl zu begreifen.

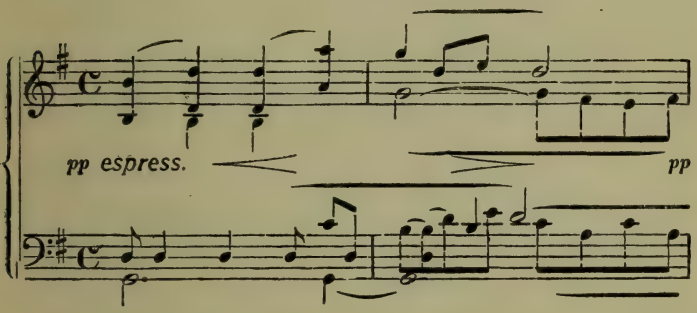
Ehe man sich aber vom Staunen und Grollen ganz erholt, meldete sich Reger mit einem neuen Orchesterwerke zum Worte: dem op. 90 der Sinfonietta folgte als op. 95 die Serenade. Wer nun glaubt, der Komponist sei etwa in sich gegangen und habe wirklich eine kleine niedliche Serenade geschrieben, der kennt Reger nicht. Eine hübsch ausgedehnte Sinfonie mit Serenaden-Inhalt ist aus dem Stücke geworden, das statt des einen gleich zwei Orchester in Bewegung setzt. Reger hat da mit äusserster Konsequenz den Gedanken durchgeführt, seine Musik sich gewissermassen in sich selbst spiegeln zu lassen. Einem Streichkörper ohne Dämpfer steht ein solcher mit Dämpfern gegenüber, so dass Wirkungen gleich Echoeffekten erzielt werden. Das hat einen sehr eigenen Reiz, und der stets gedämpfte Ton eines Teils der Streicher gibt dem Werke jenen eigentümlich sinnlich-süssen Klang, jenes traumselige Wesen, das als ganz charakteristisch auf lange Zeit im Ohre haften bleibt. Eine grössere Episode, die rein auf den satten Klang der Bläser gestellt gewesen wäre, hätte den Eindruck dieses originellen Gedankens vielleicht noch weiter gesteigert. Auf instrumentale Farbenkontraste, die allein schon durch das Material hervorgerufen werden, verstand sich Reger damals noch nicht. Er sah gern alles in Tätigkeit, wie in der Sinfonietta. Die Wohlbeleibtheit des Klanges aber ist hier sehr gut zu beseitigen, und richtig angefasst, klingt das Werk sogar recht duftig. Der Dirigent muss eben alles zurücktreten lassen, was nicht Hauptsache ist.

An Stimmungsgegensätzen ist die Serenade nicht gerade reich, und sie verweilt gern bei Gedanken von Liebe und Sehnsucht. Wo ein anderer schon längst die Instrumente

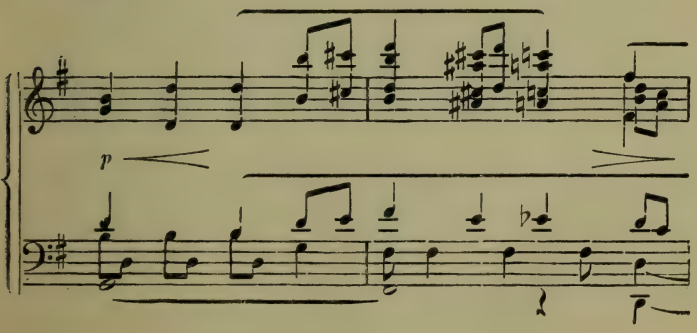
eingepackt hätte, weiss dieser dauerhafte Liebhaber noch immer etwas zu sagen. Und es ist gut, dass er so Schönes und dieses mit so klangreichen Worten vorzubringen weiss. Deutsche Innigkeit singt sich da aus dem Herzen. Die beglückte Stimmung des ganzen Werkes wird gleich durch das Hauptthema des ersten Satzes festgelegt, das mit seiner plötzlichen Ausbiegung nach Fis-Dur im sechsten Takte so ganz echtester Reger ist:

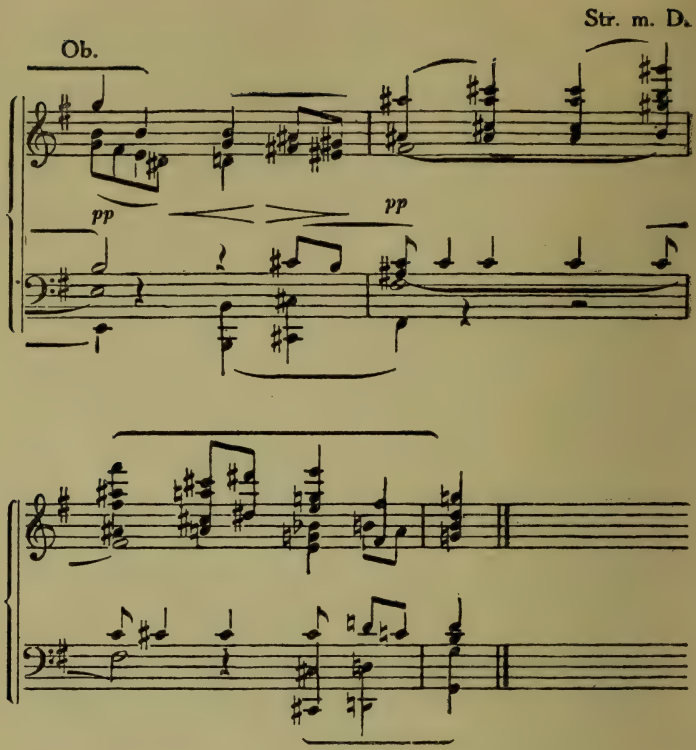
Allegro moderato.

Str. m. D.

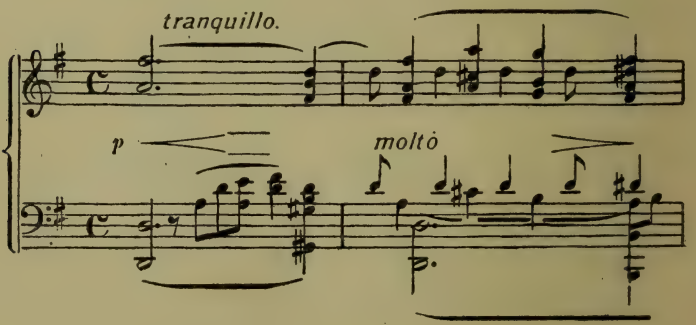


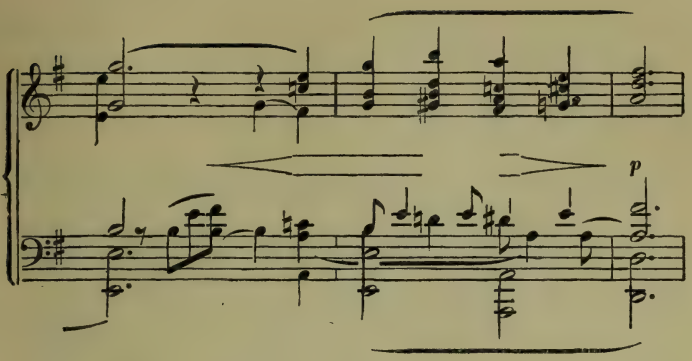
Str. o. D.



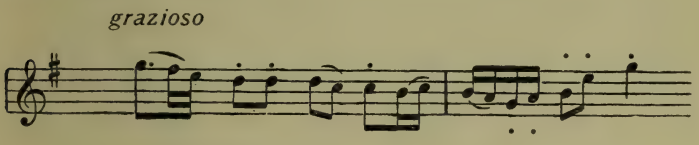


Noch inniger und schöner wird die Tonsprache dann mit der langgezogenen Melodie des Seitenthemas:

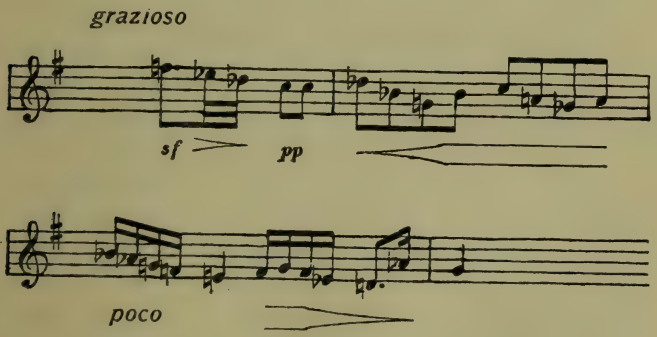




Neben diesen beiden treiben noch mancherlei Themen ihr Wesen, die in dem Satze das lebhafte und schalkhafte Element vertreten. Da ist z. B. das gleich nach dem Anfang sich einstellende Nebenthema:

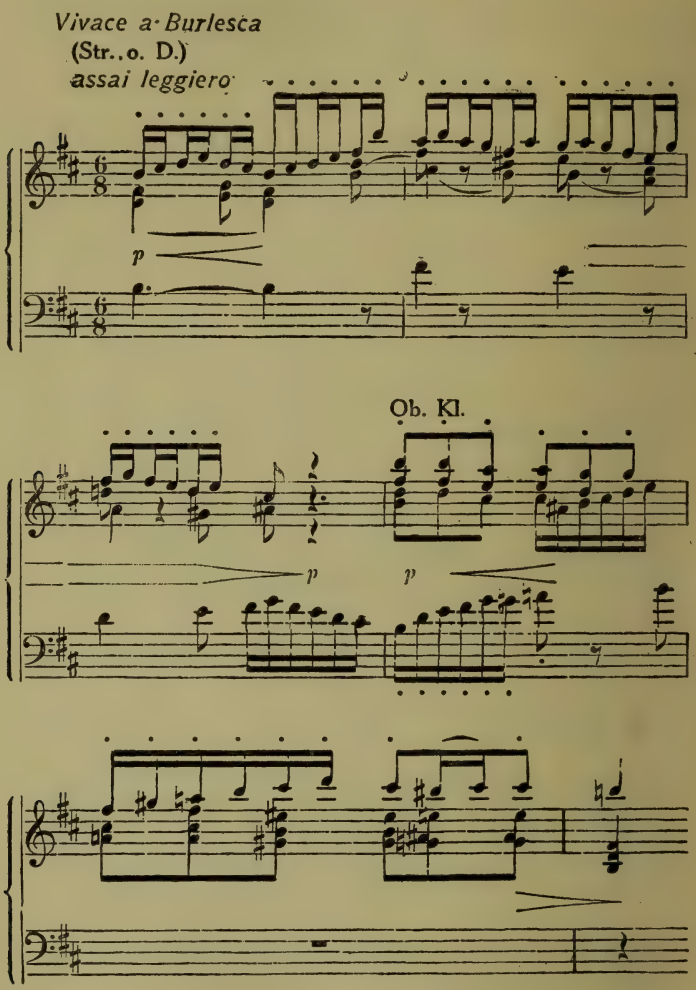


zu nennen, das sich nachher gar zum Thema eines Fugatos auswächst:

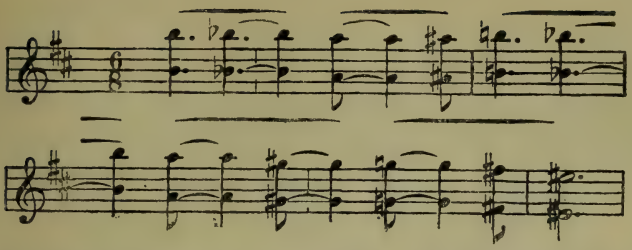


und allerlei lustige Geister um sich versammelt.

Im zweiten Satze, einem entzückenden kurzen Zwischenspiel, wird der Ton weit lebhafter:

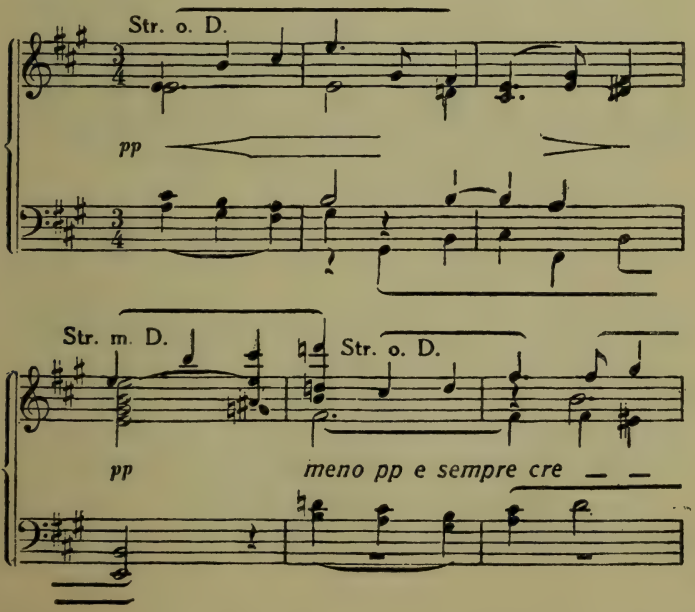


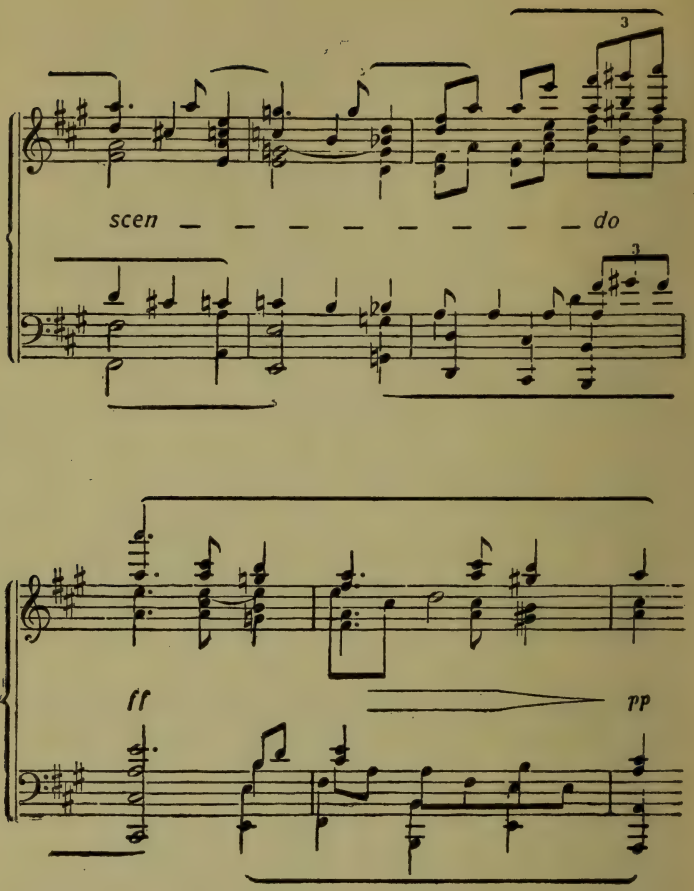
In diesem Spiel, das vorbeihuscht, ehe es noch recht angefangen, fehlen doch die sehnsuchtsvollen Laute des Liebenden nicht:



und dem Freier ist erst wohl ums Herz, als die Schar der Störenfriede von dannen gezogen. Nun endlich wird das Ziel seines Kommens erreicht (das Hauptthema des 1. Satzes klingt an) — er ist allein mit der Geliebten.

Das Schönste, was sein Mund an Liedern, sein Herz an Liebe kennt, das schüttet er nun aus vor ihr, und immer seliger, immer beglückender klingt dieser Gesang, in dem alles Inbrunst und keusches Sichversenken in den Gedanken stillen, ruhigen Glückes ist. So entwickelt sich der dritte Satz in Variationenform über einem Thema, das schon alle Überschwenglichkeit des Kommenden ahnen lässt:

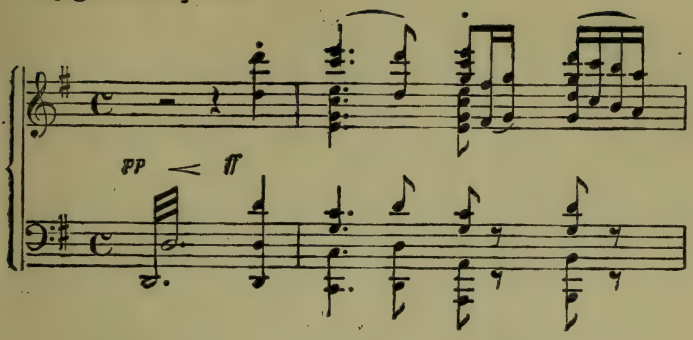


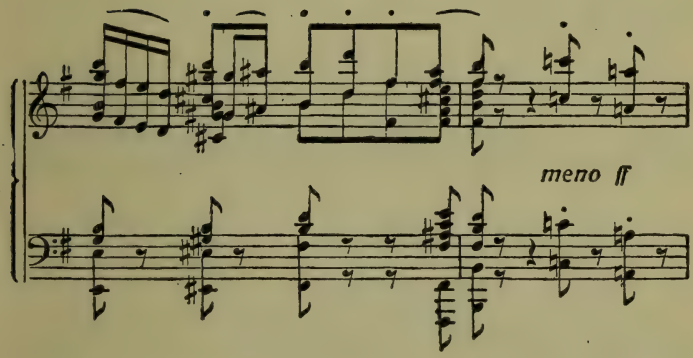


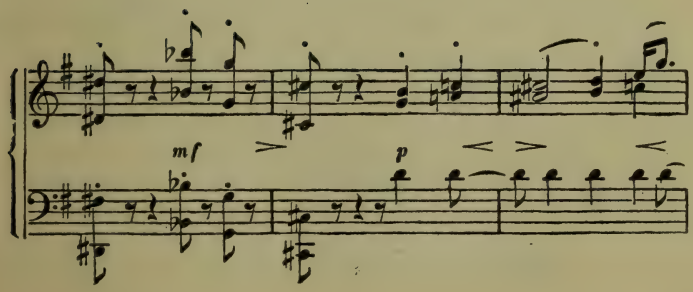
Von allem, was Reger schafft, sind neben den Fugen seine langsamen Sätze wohl die schönsten. Und hier ist einer der grössten unter ihnen.

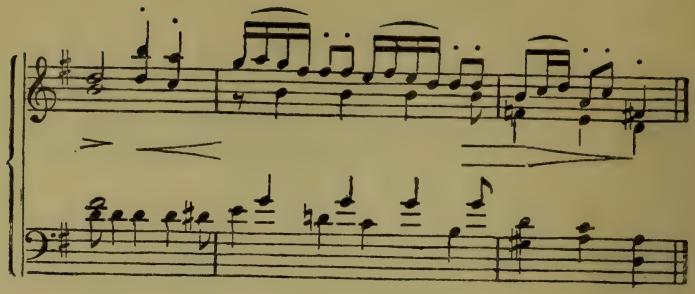
Aber jedes Ding muss ein Ende haben; sogar vertraute Zwiesprach' kann nicht ewig währen. Sieh da! Schon melden sich die Genossen wieder und ziehen mit lautem Jubel und gutmütigem Schabernack vors Haus:

Allegro con spirito

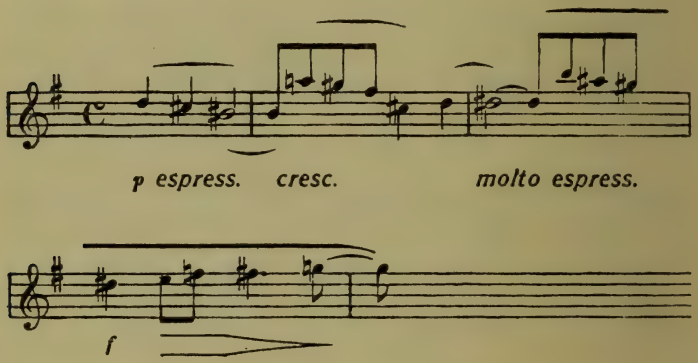




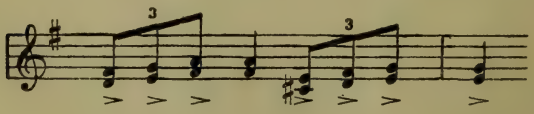




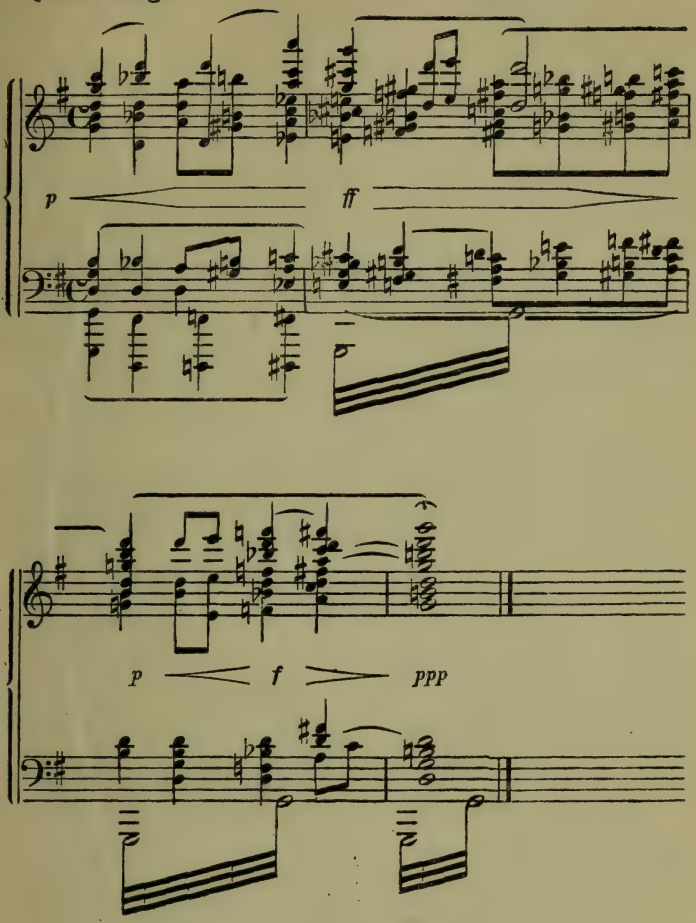
Der Schlusssatz hat begonnen und führt den Glücklichen wieder fort ins alltägliche Leben hinein. Was nutzt es, dass ihm die Sehnsucht keine Ruhe lässt und die Gedanken immer rückwärts wendet?:



Vorwärts, frisch mit frohen Sinnen! klingt es ihm entgegen, morgen ist auch noch ein Tag!:



Morgen, ja morgen! singt ihm sein Herz . . .



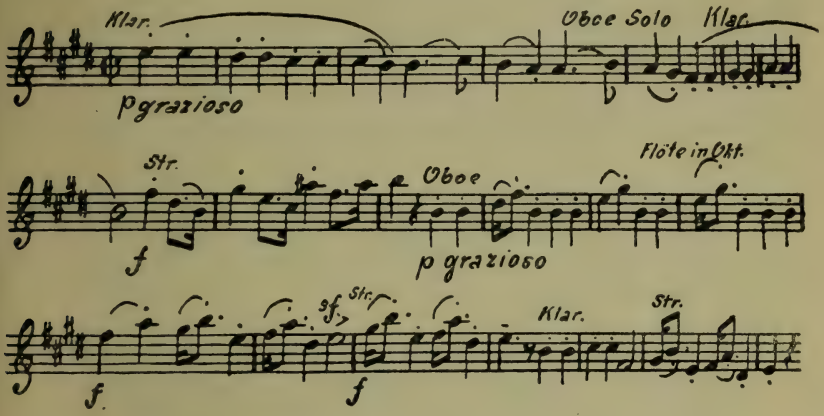
Diese Serenade, so schön sie ist, bedeutet aber doch nur ein Vorspiel zu dem, was nun als Krönung des bisherigen Schaffens folgte, den Variationen über ein lustiges Thema von Joh. Adam Hiller, op. 100. Eine seltsamere Verbindung als die der Namen Reger und Hiller war wohl kaum zu denken, fremdartigere Elemente konnten nicht zueinander gesellt werden. Und

dennoch gab es einen guten Klang! Ein frohgemutes Thema, mehr bescheiden als einfach zu nennen, von der Art, wie sie die Komponisten jener Zeit zu Dutzenden erfanden. Aber auch von einer entzückenden Grazie in der Linie, die wieder nichts ist als der Stil der ganzen Epoche, ihre Freude und ihr Wollen. Und nun die Variationen, zu denen sich Regers Phantasie entzündete! Sie sind, obwohl nicht der ganze, so doch echter Reger, und fassen nach einer bestimmten Seite alles zusammen, was seinen Namen gross gemacht hat. Empfängt das Hillersche Thema seinen Reiz von der Linie, so suchen die Variationen vornehmlich harmonische und architektonische Wirkungen, entwerfen breite Bilder verschiedenster Stimmungen. „Es wachsen die Räume, es dehnt sich das Haus" — was als Variation begann, erweitert sich zur Fantasie. Taktweise blitzt manchmal nur noch das Thema auf und erinnert an den alten Hiller, der sich ob solcher Gesellschaft wohl höchlichst verwundern möchte. Anders ist der Stil des 18., anders der des beginnenden 20. Jahrhunderts. Glückliche Zeit, die so viel Gelegenheit zu leichter Grazie fand! Unser Geschlecht verlangt wohl nach ihr und vermag doch nicht, sie aus sich selbst zu schaffen. Jede Kunst ist zeitlich bedingt, und mag darum Reger hier wohl einmal träumen von dem, was einstens war, seine Musik hat neben allem modernen Hang zum Differenzieren auch ein anderes und ebenso aus unserer Zeit Geschöpftes: unbezähmbare Kraft und frohgemutes Wollen, dabei eine echt Regersche Freude, dies Leben zu zwingen und zu meistern. Wenn die Doppelfuge die Tonmassen übereinander türmt und das Stimmengewirr zum Schlusse noch mit dem Hauptthema überstrahlt, da klingt es wie ein Jubelruf: es ist eine Lust zu leben!

Dies Leben in seiner Mannigfaltigkeit aber ist der Inhalt des Werkes.

Sehen wir uns das Hillers komischer Oper „Der Aerndtekranz" entstammende Thema näher an, so gewahren wir, dass es neben seiner entzückenden Linie im Aufbau kleine Verschiebungen aufweist, die ihm einen pikanten rhythmischen

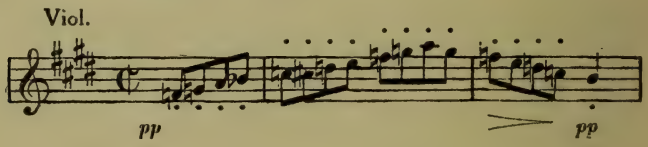
Reiz verleihen. Dass sich mit ihm mancherlei kanonische Kunststückchen ausführen lassen, musste einen Musiker noch besonders interessieren, der wie Reger der fleischgewordene Kontrapunkt ist:



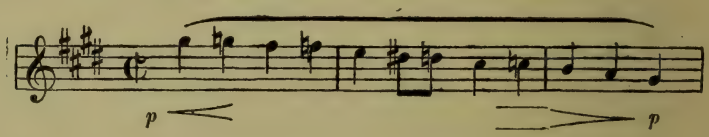
Nie hat nun Reger seine Variationen so frei gestaltet wie hier, wo ihm das Thema schon mit einer Mannigfaltigkeit kleiner Motive entgegenkam. Als er daranging, es zu grössten Ehren zu erheben, löste er es zunächst in seine Teile auf und schaltete dann mit ihnen nach Belieben. Aber er suchte diesmal, durch die Eigenart des Themas bewogen, weit mehr interessante rhythmische Wirkungen und kontrapunktierte reicher als sonst. Den Wortlaut der einzelnen Phrasen jedoch liess er trotz aller Verschiebung im Satzgefüge meist unberührt. So toll auch manchmal die Harmonien wühlen, die chromatischen Gänge empor und zur Tiefe streben: das Hillersche Thema mit seiner kristallenen Klarheit hämmert sich wie der Ruf eines Vogels ins Gehör. Es ist die lebenspendende Sonne, die in dies vielverschlungene Getriebe bald zart und heimlich, bald warm und wonnig, bald mit grellem, sengendem Schein hineinleuchtet. Auf diese Weise hält Reger die überaus vielgestaltigen Bilder zusammen, die er in den elf Variationen entwirft.

Variationen ist eigentlich nicht der rechte Ausdruck für diese Stücke. Noch mehr als z. B. die Bachvariationen dürfte man sie nennen: Fantasien über ein Thema und um dieses herum. Mit der alten Form nach Haydns und Mozarts Art, und auch mit der von Beethoven und Brahms haben sie wenig zu tun. Die orchestralen Mittel, deren sich Reger bedient, sind einfach genug: 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, Kontrafagott, 2 Trompeten, 4 Hörner, 3 Posaunen, Tuba, Harfe und die entsprechenden Streicher. Also kein grosses Orchester nach heutigen Begriffen.

Der ersten Variation legt der Komponist eine Achtelfigur zugrunde, die graziös unter den einzelnen Absätzen des Themas einherschwebt und schon auf das frische Leben deutet, das sich mit der Zeit entwickeln soll:



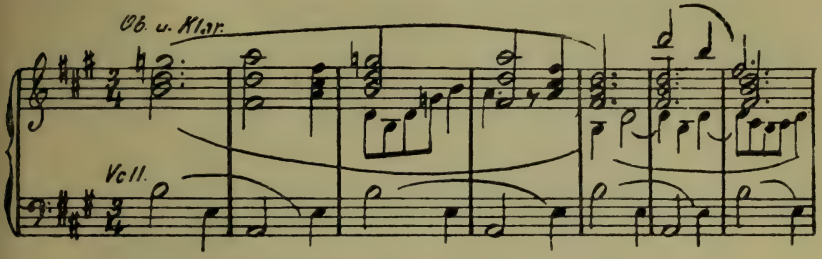
Zugleich weist die Variation auch schon auf die Krönung des ganzen Werkes, die Schlussfuge hin, indem sie deren zweites Thema bereits leise anklingen lässt:



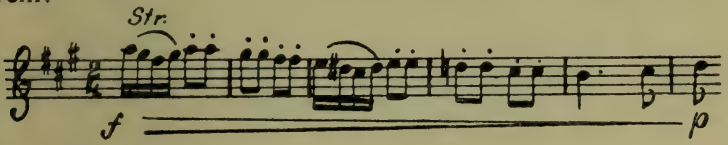
Anfang und Ende reichen sich damit die Hand, und wir werden auch weiter noch sehen, wie Reger die einzelnen Teile thematisch aneinander zu knüpfen sucht, um bei der Freiheit der Form und dem Reichtum an selbständigen Tonbildern die Einheit der gedanklichen Grundlagen zu betonen.

In der zweiten Variation wird dem Thema eine wiegende Begleitung zugesellt und ferner ein neues Thema, das mit seinem

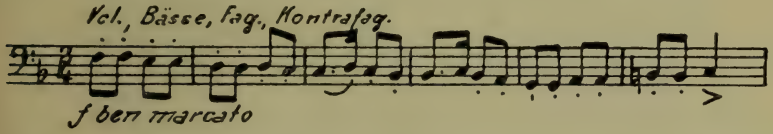
graziös-sinnigen Wesen das nun rhythmisch veränderte und im Ausdruck wiederholt leicht schattierte Hauptthema umgibt:



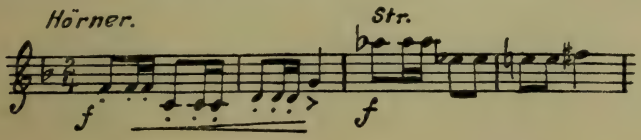
Nun aber wird's lebhafter! Aus den ersten Takten des Themas gebildet, stampft mit der dritten Variation folgendes Motiv herein:



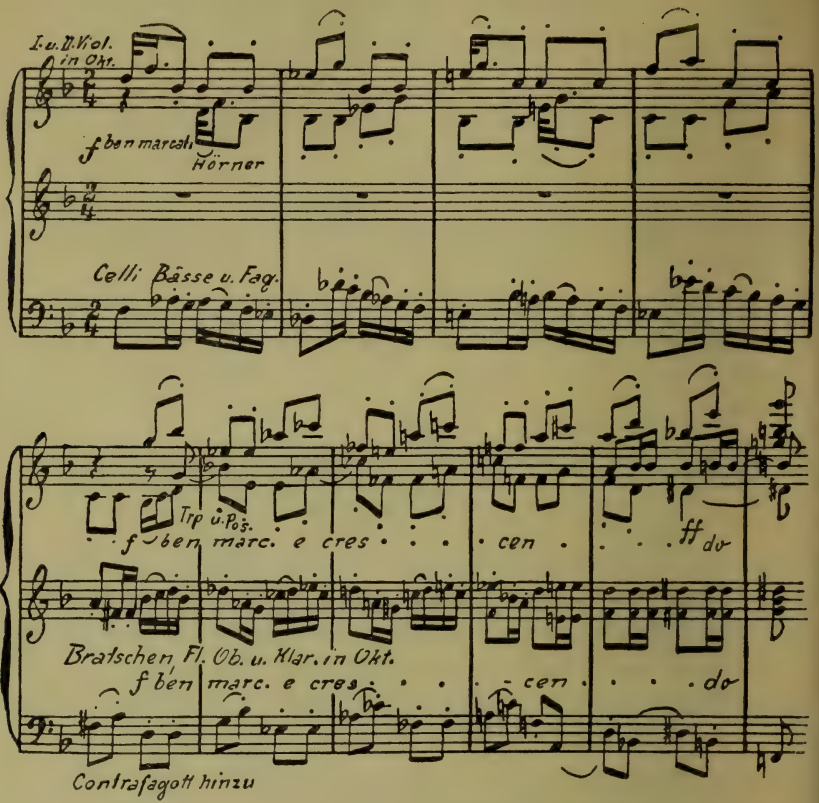
und gibt zum wesentlichen den Ton an, bis schliesslich das kurze Stück nach einem beruhigendem Übergang leise und verklärt in Fis-Dur verklingt. Aber statt der mutwilligen Schar, die soeben verscheucht worden, poltern jetzt derbere Geister daher und eröffnen mit einem verblüffenden Sprung nach F-Dur die vierte Variation:



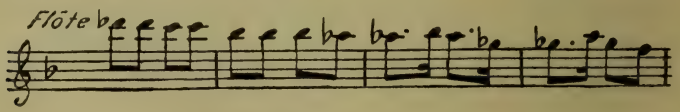
Und gleich geben auch die Hörner und dann die Streicher mit einem Weckruf den Rhythmus an, der sich dem obigen entgegenstellt, dass ein lustiger Kampf entbrenne:



Hei, wie da einer über den andern gerät!:



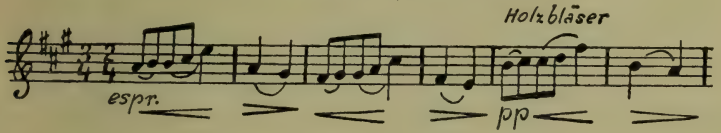
Wie sausen da die Hiebe, bis plötzlich alles verstummt, ein holdes Antlitz vorüberschwebt:



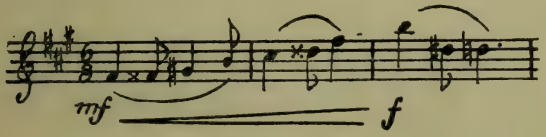
und ein leises Klagen ob solchen Treibens sich seinem Munde entringt. Doch wie die Gestalt verschwindet, rücken auch die Kämpfer schon widereinander, noch toller wie vorher wogt

das Gedränge, — da bricht es plötzlich ab, und ein Bild voll holden Schwärmens breitet sich vor uns aus.

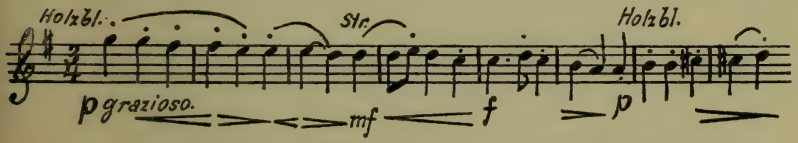
Mit dieser nun einsetzenden fünften Variation werden wir zurückgeführt zur Stimmung der Serenade, op. 95, an deren Instrumentation sie auch durch die Teilung in Streicher mit und ohne Dämpfer erinnert. Sollte sie durch jenes zarte Antlitz angeregt sein, das soeben ein wildes Toben wenigstens für einen Augenblick zu besänftigen vermochte? Den Charakter des Satzes legt folgendes liebliche Thema fest, dessen Reiz durch den Taktwechsel noch besonders erhöht wird:



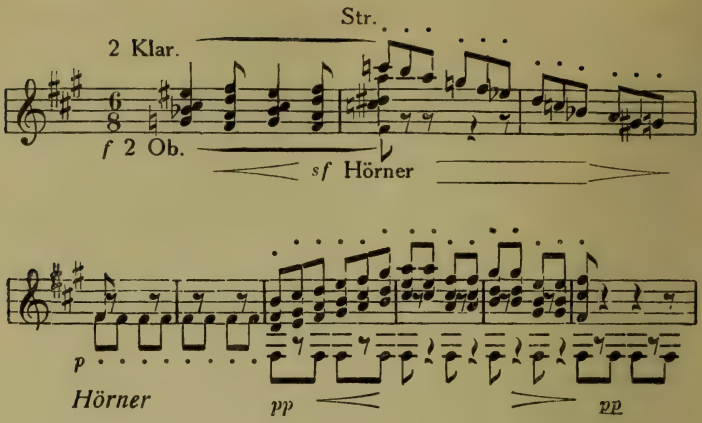
Ihm folgt im Mittelteile noch ein solches von gesteigertem Empfinden, das sich gleichfalls über den ersten Takten des Hauptthemas erhebt:



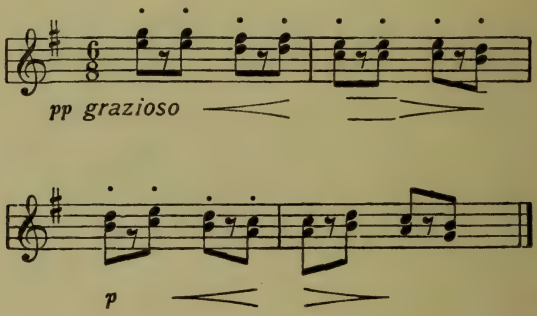
Zu Ehren der hier gefeierten Dame gibt's nun gleich ein Menuett, dem die sechste Variation gewidmet ist:



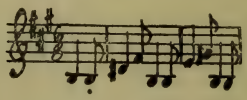
Hierbei erleben wir natürlich manche hübsche Überraschung und finden schliesslich den zierlichen Schreittanz abgelöst von einer ausgelassenen Tarantella, die den Inhalt der siebenten Variation bildet:



Da muss auch das Thema mit zum fröhlichen Reigen:

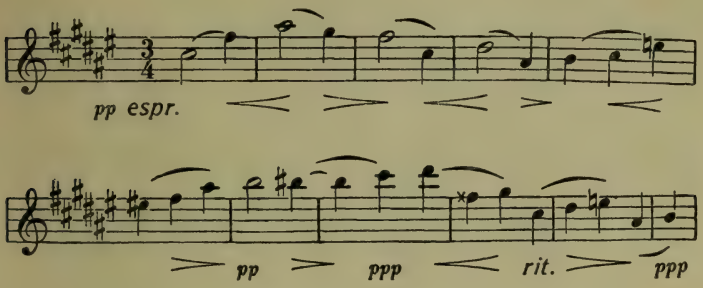


und sogar das Cello beginnt zu tanzen:

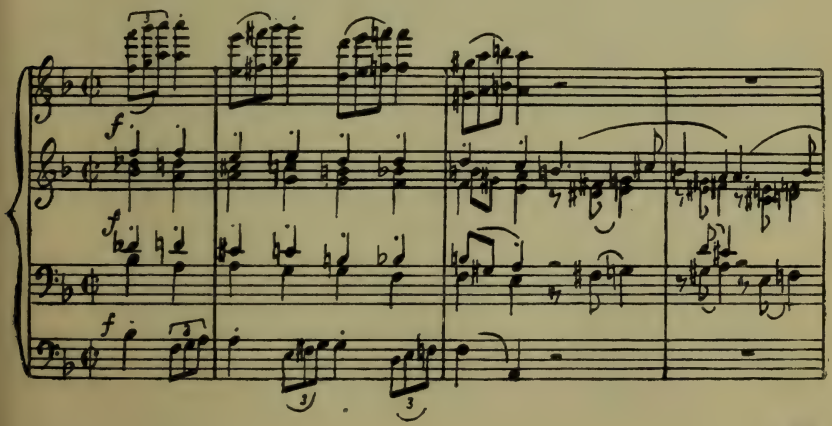


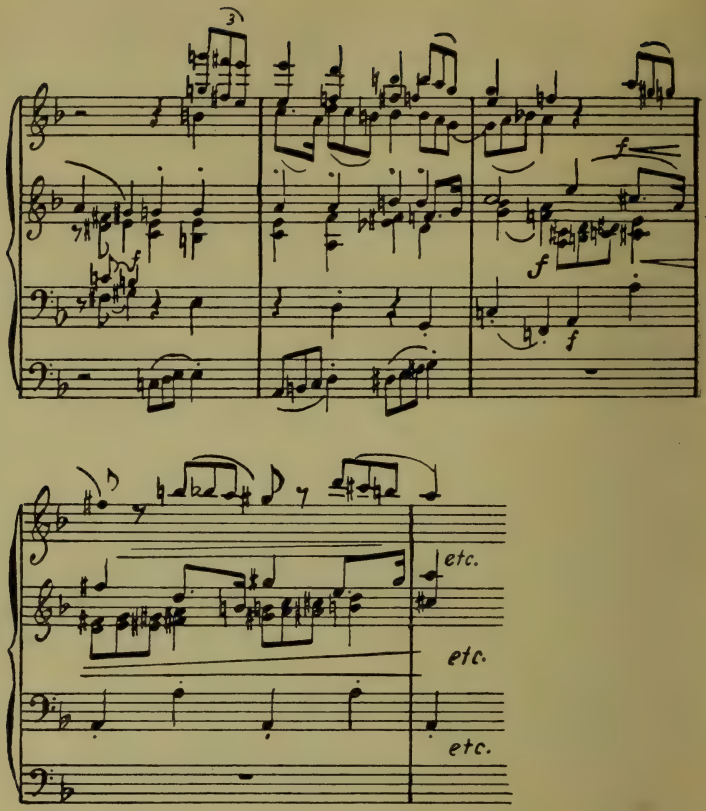
Immer toller und ausgelassener wird das Treiben, saust schliesslich vorüber und lässt uns zärtliche Zwiesprach' belauschen, die zwei Verliebte miteinander halten. Und wenn auch der Lärm noch einmal herantobt — die Liebe hat doch das letzte Wort. Ihr gilt auch die achte Variation, ein Stück voll

zartester Innigkeit, in das Bruchstücke des Hauptthemas nur leise hineinflüstern, während als Träger des Ausdrucks folgende zarte Melodie erkoren ist:

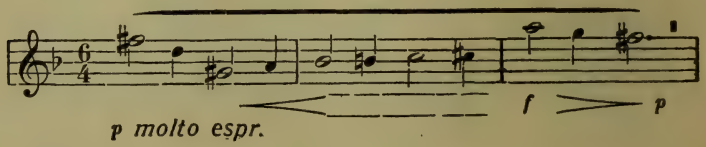


Auch schickt das zweite Fugenthema wieder einen Sendboten (der erste kam in der ersten Variation), der uns zugleich auf das Thema der zehnten Variation vorbereitet. Es hängt alles schön zusammen in diesem Werke, und die Verwandten grüssen sich bereits auf weite Entfernung. In die süsse Träumerei, womit diese Variation zu Ende geht, fährt nun plötzlich mit derbem Spass die neunte hinein:

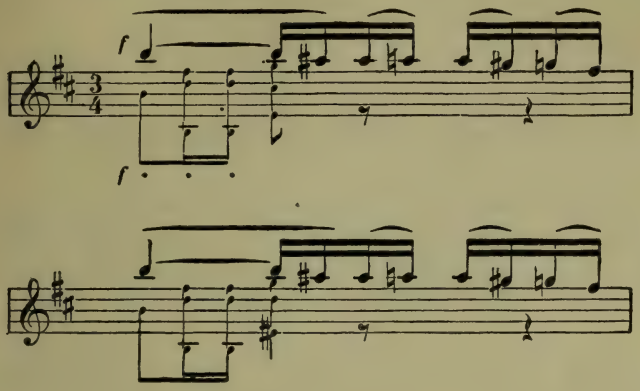




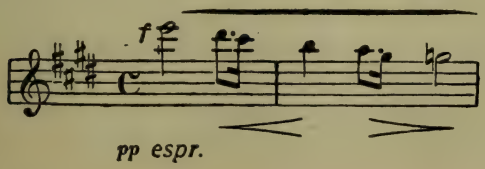
Da werden dem Hauptthema gleichsam die Glieder im Leibe umgedreht, pfiffig wechseln die Tonarten, und ehe wir uns recht besinnen, was geschehen, befinden wir uns in derselben Tonart, wo das kecke Spiel begonnen. Nach einem ausdrucksvollen Mittelsatze über das Thema:



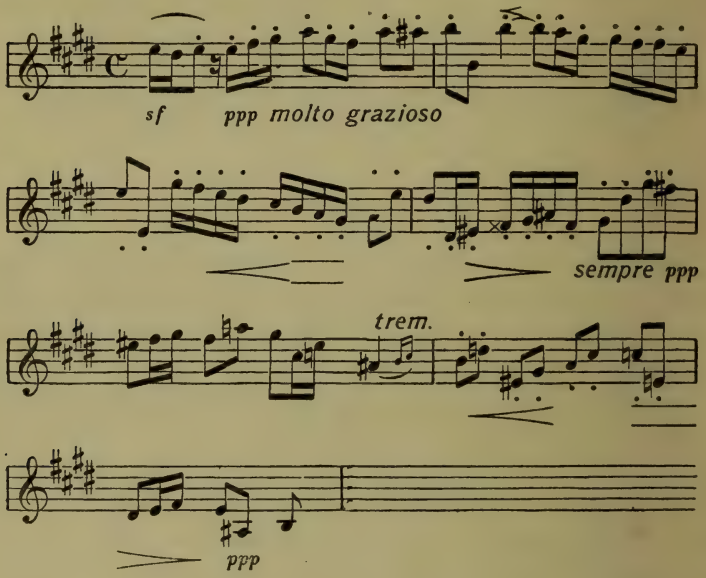
rundet ein ähnlicher Harmonie-Spass das Stück ab. Mit der zehnten Variation geht dann die Musik ins Leidenschaftliche über:



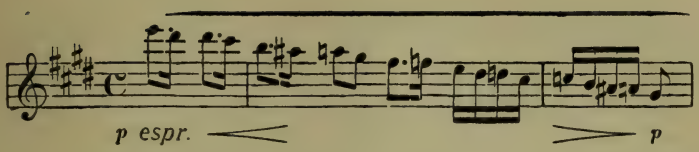
Ein musikalischer Gedanke, der uns bisher nur in lieblicher Erscheinung begegnet, jagt in unmutigem Aufwallen daher. Man sieht leicht, dass er aus dem Anfang des Hauptthemas gewonnen ist, indem er dessen diatonische Schritte in chromatische verwandelte. Das hat sich alles im Laufe der Variationen vorbereitet und kommt hier gar nicht überraschend. Gegenüber den chromatischen Stürmen dieses Themas hält nun das Hauptthema an seiner Diatonik fest und lässt sich mit seinem guten Humor nicht aus der Fassung bringen. Das gibt dann sehr schöne Kontraste, die sich mit der elften Variation in Wohlgefallen auflösen. Hier übernimmt ein neues, ebenso aus dem Anfang des Hauptthemas gebildetes Motiv die Führung, dessen wir uns beim zweiten Fugenthema erinnern wollen:



In seinem Glanze sonnt sich das Hauptthema, das auch die Variation zu Ende führt. Die kleinen duftigen Nachtstücke und der Nebelspuk, wie er in der achten Variation uns äffte, sind nun zu Ende. Das helle Gestirn des Tages strahlt, Sonnenglast liegt über dem Bilde. Da klingt aus Duft und Dunst hervor ein Gedanke, der, wie zart er gewoben scheint, doch gleich ein energisches Antlitz zeigt. So leicht er einhertrippelt, sein erster Ansatz lehrt schon seinen frischen, starken Mut:



Das ist das erste Thema der nun beginnenden grandiosen Fuge, dieses hohen Liedes der Lebensbejahung. Ein Blick auf die absteigende Figur des zweiten Taktes zeigt uns die direkte Verwandtschaft mit dem chromatischen Thema der zehnten Variation, weist damit gleich dem zweiten Fugenthema auf den ersten Takt des Hauptthemas hin. Wie nun obiges Thema den Weg durch die verschiedenen Instrumente antritt, wird ihm als Gegenstimme folgende uns gleichfalls in den Anfängen schon bekannte Melodie zugesellt:



Auch das Thema der zehnten Variation klingt uns wieder entgegen. Die Fuge verarbeitet zunächst die vorhandenen Themen und deren Bruchstücke zu grossen Steigerungen und Bildern von erregtem wie zarterem Charakter und zieht auch den Weckruf aus der vierten Variation in den wogenden Strudel hinein. Dann wird es ruhiger, und die Oboen beginnen das zweite Thema:

Zu seiner Durchführung gesellen sich bald Teile des Variationenthemas, der „Weckruf" feuert zu weiterer Steigerung an, das erste Fugenthema tritt hinzu, und immer weiter dehnen sich die Räume des gewaltigen Baues, immer enger verschlingen sich die Stimmen. Bis dann endlich zu den vereinten beiden Fugenthemen, von Posaunen getragen, der Anfang des Variationenthemas in machtvoller Vergrösserung bei einem Orgelpunkt auf H hinzutritt, und die Hörner mit ihrem schmetternden Weckruf dies hinreissende, überwältigende Bild kraftfrohen, tatenfreudigen Lebens jubelnd begrüssen!

Wie Reger in diesem Werke das buntschillernde Dasein von seiner Sonnenseite sah, so tauchte er nun hinunter in die Tiefen, wo das wundenbedeckte, menschliche Herz seine Kämpfe durchlebt und sich über das Schicksal erhebt, das es erschüttert und niedergezwungen. Sein op. 108, der sinfonische Prolog zu einer Tragödie, ist die Tragödie im Herzen des Menschen, ist Schicksal, Kampf und Überwinden durch Ergebung. Der

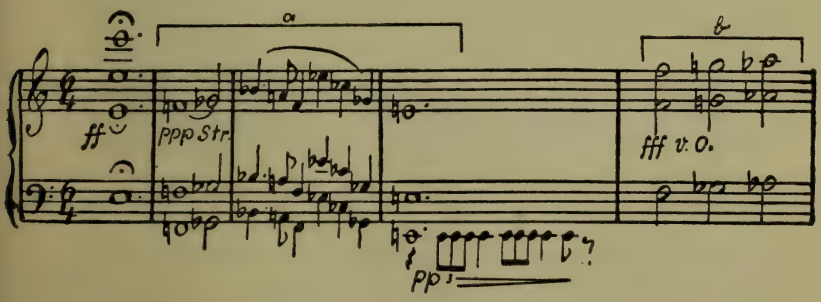
Titel führt leicht auf falsche Wege, und der Hörer erwartet die Einleitung zu einem Drama, wo doch dieses Drama selbst — und zwar in weitausgreifendem Rahmen — sich vor ihm enthüllt. Dieser Prolog ist so sehr ein Drama in Tönen wie Beethovens ganz aufs Innerste gestellte Ouvertüre zu Coriolan. Er gliedert sich ganz nach dem Schema der klassischen Ouvertüre in Einleitung, Aufstellung der Themen, Durchführung, Reprise und Koda, baut diese Teile aber in einer solch breiten Weise aus, dass dem Hörer die Übersicht nicht gerade leicht fällt. Der Reichtum an Phantasie, die Fülle der Episoden wird nicht so gefesselt, nicht derart auf die knappste Formel gebracht, wie dies z. B. gerade in der Coriolan-Ouvertüre der Fall, dem wundervollsten Beispiel der Konzentration eines Stoffes, das Beethoven gegeben hat. Wenn die beiden Werke auch nicht das geringste Gemeinsame verbindet, so lohnt doch ein Vergleich nach der formalen Seite, da wir hier die schärfsten Gegensätze beisammen finden. Beethoven disponiert intensiv, Reger extensiv. Man sieht auch hier wieder Regers Freude am Differenzieren von Stimmungen; er liebt es, stufenweise aufzubauen, wo Beethoven grosse Blöcke aufeinander türmt und unmittelbar aufs Ziel losgeht. Bei ihm wissen wir bald, wohin die Reise führen soll, bei Reger sind wir uns nicht so schnell im Klaren.

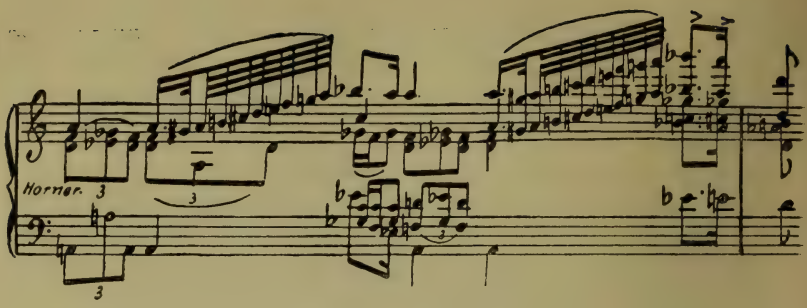
Im Prolog wie im Violinkonzert hat die verfeinerte musikalische Psychologie zu einer sehr erheblichen Verbreiterung der grossen Formen geführt; während wir eine Reihe kleiner Stimmungsschattierungen verfolgen, sollen wir zugleich auch die äusserst gedehnte Form nicht aus dem Auge verlieren — sollen gewissermassen schärfer nach innen und weiter nach aussen blicken. Der Rhythmus der Form pocht nicht mit der gewohnten Energie, und wir befinden uns — um im Bilde zu bleiben — erst beim zweiten Viertel, wo wir sonst gewohnt sind, den Takt schon ausgeschlagen zu finden. Darin liegt die Schwierigkeit für das Verständnis, der diese beiden Kompositionen begegnen. Es mussten einmal Werke dieser

Art geschrieben werden, doch glaube ich, dass Reger danach zur Grösse der Darstellung, dem Abwenden von allzuvielem Detail sich durchringen wird. Das kann nicht von heute auf morgen kommen und nicht ohne Rückschläge abgehen, aber schon das Streben nach grösserer Plastik in der Themenbildung zeigt uns, dass seine Ziele nicht mehr die gleichen sind wie früher, dass er nicht nur die feinen Schwingungen des Gefühls zu projizieren sich bemüht, sondern grössere Empfindungen in Tönen fassen und spiegeln will. Zu deren Differenzierung bleibt immer noch das Mittel seiner jeder Subtilität fähigen Harmonik.

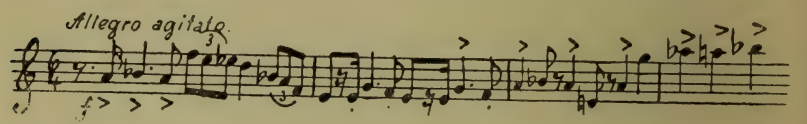
Folgen wir nun Reger auf den Pfaden, die er im Prologe gegangen.

Ein mächtiges, langgehaltenes Fortissimo des ganzen Orchesters auf E — dann erklingt pp in den Streichern und Fagotten ein Hauptmotiv des ganzen Werkes, das Schicksals-Symbol. Wie eine geheimnisvolle, unnahbare, unabwendbare Macht naht es mit unhörbaren Tritten —, da erhebt sich auch schon des Verderbens Arm, und zerschmetternd, zermalmend saust seine eherne Faust herab. Das hier folgende Notenbeispiel zeigt diese ersten wuchtigen Takte der Tragödie; in dem unter a Eingeklammerten das Schicksals-Symbol, unter b die „Faust des Schicksals", eines der drängenden Energie-Motive des Prologes:

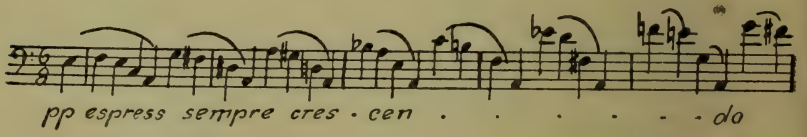




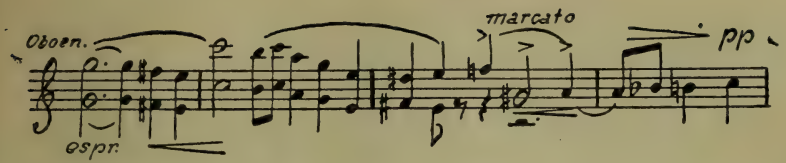
Durch diese Takte und die sich darauf aufbauende Einleitung ist die Situation gegeben, mit der nun der ringende Mensch sich in seinem innern Kampfe abzufinden hat. Das Schicksal hat gesprochen, das Drama beginnt. Ein kurzes, stockendes Wehklagen, dann rafft der Mensch sich auf, unruhevoll, verwirrt, bestrebt, sich loszureissen von dem furchtbaren Eindruck, der ihn betroffen:



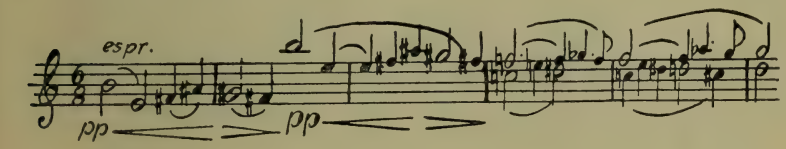
Namentlich die abwärts stürzenden Triolen dienen der Verarbeitung dieses Themas, während in einer aus dem Schicksals-Symbol erwachsenen Figur der Bässe:



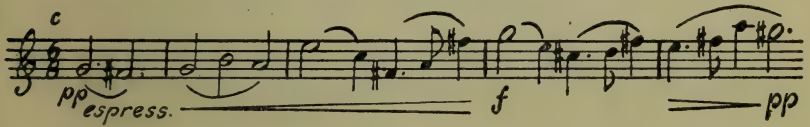
das Verderben Macht über die ringenden Kräfte zu gewinnen sucht. Das Bild einer zerrissenen Menschenseele tut sich da vor uns auf. Dem bangen Herzen entringt sich wehe Klage:



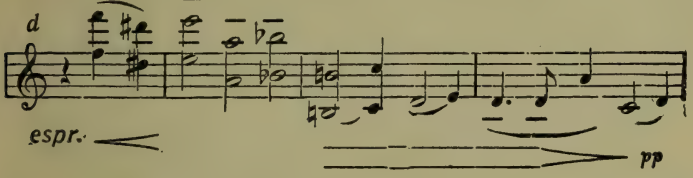
während die schicksaldrohenden Bässe weiter wühlen und drängen. Liebend gedenkt die Seele dessen, was ihr das Schicksal geraubt, und tiefer noch, schmerzender singt sie ihr Leid:



Nachdem diese Themen zusammengefasst sind, setzt, durch eine Fermate vom bisherigen getrennt, eine neue Gruppe ein. Sie bringt zunächst eine beruhigte Melodie von grosser Innigkeit:

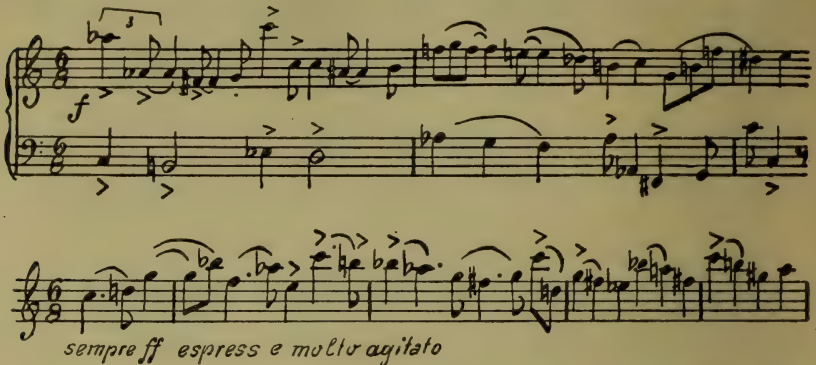


die jedoch bald von einer klagenden abgelöst wird:

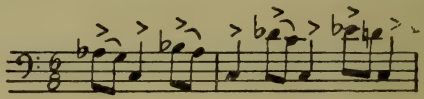


Zur Verarbeitung dieser Themen kommt es nicht, denn nun tönt uns in der Oboe und darauf im englischen Horn wieder das Schicksals-Symbol entgegen. Damit ist all die trotzige Kraft aufgerufen, die bisher unter der Betäubung des Schmerzes noch nicht wach geworden war, und es beginnt ein Kämpfen, ein

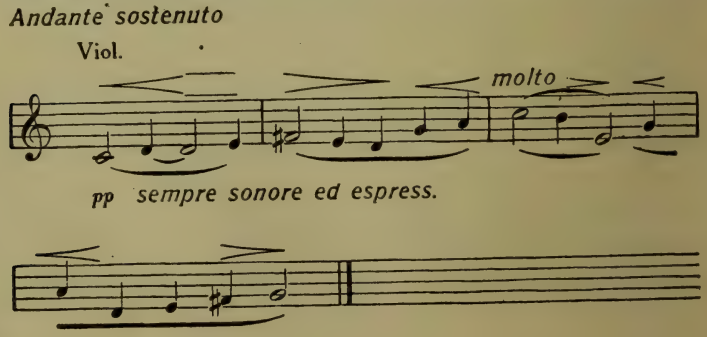
Zerren, ein Herrwerdenwollen über den Schmerz, das eine ganze Reihe neuer Themen heranführt. So u. a. folgende:



dann ein Motiv der Bässe, das aus dem schon bekannten entwickelt ist, aber noch wilder und drohender emporspringt:

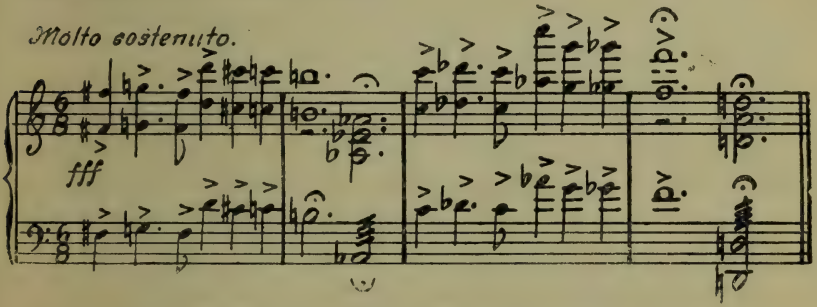


Diesem Kampfe gebietet die „Faust des Schicksals“ (Beispiel 1b) mit donnerndem Schlage Halt — vor ihrem Mahnruf verstummt das Toben in der Menschenbrust. Nicht Hader und Kampf gegen unüberwindliche Macht kann den Frieden bringen. Der muss aus Ergebung in einen höheren Willen entspriessen, der die Wunden heilt, die er geschlagen. Und so klingt es denn gleich einer Verheissung, die allem Sehnen, allem Schmerze Ruhe bringen wird:



Schmerzt auch die Wunde noch, beseligt vertraut das Herz der Botschaft und hofft auf Frieden. Die beiden Melodien, die den Anfang dieses Abschnittes eingeleitet (c und d), singen ihn nun aus und runden damit die zweite Themengruppe mit beseligenden Klängen ab.

Doch was frommt dem Menschen ein Friede, den er sich nicht wahrhaft erkämpft, mit seinem Herzblute errungen hat? So schweigt denn auch nicht der Groll über die Gewalt des Schicksals. Immer trotziger beugt er sich auf, immer erregter befehden sich die Gefühle in der Brust. „Warum dies, warum mir dies?“ ruft der Mensch in wilder Qual, in selbstvernichtendem Gefühle seiner Ohnmacht, die Ewiges nicht nach seinem Willen wenden kann. Das ist der Inhalt der Durchführung, die sich zum Schlusse atemraubend steigert und endlich mit dem ersten Thema in eine von höchster Verzweiflung getragene Frage ausbricht, auf die keine andere Antwort kommt als das Schweigen der letzten Dinge:



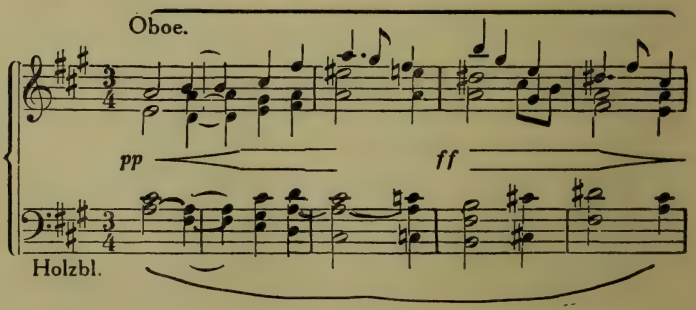
Danach ist die Reprise, die das Themenmaterial in etwas veränderter Form bringt, trotz ihrer Konflikte nur noch ein langsames Aufklären des furchtbaren Sturmes, der die Brust erschütterte. Die Verheissung wird nun bei ihrer Wiederkehr erfüllt, und mit einer wundervollen Koda von berückender, religiös inbrünstiger Stimmung klingt die Tragödie weihevoll aus.

Wegen der grossen Ausdehnung des Prologes und der Fülle der Themen hat deren Schönheit im einzelnen kaum die rechte Würdigung erfahren. In Wirklichkeit stellt der Prolog in bezug

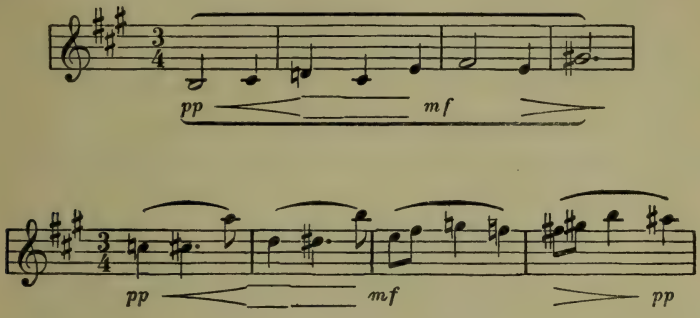
auf Stärke der melodischen Erfindung, Prägnanz und Ausdruckskraft der Themen einen bemerkenswerten Fortschritt dar.

Auch das Violinkonzert erfreut durch überaus frische Themen und ein Adagio, das Reger so leicht niemand nachschreibt. Aber die Thematik dieses Konzerts bedarf nicht einer Form von solcher Grösse, als sie der Komponist gewählt hat. Die Themen sind zur Hauptsache lieblicher und beschaulicher Natur, ihnen fehlt die Stosskraft, die einer Entladung in derartigem Umfange bedürfte. Die Musik des Violinkonzerts schlägt deshalb auch keine grossen Bogen, sondern weitet die Form, um all ihre kleinen und an sich schönen Einzelheiten unterzubringen. Daher vermag sie uns wohl von ihrer innern Wahrheit, mit Ausnahme des Adagios jedoch nicht von der Notwendigkeit ihrer Breite zu überzeugen. Weiter wie hier lässt sich ein einfacher Vorwurf kaum noch differenzieren; auch ist das wohl weniger wünschenswert als eine Konzentration.

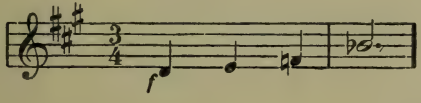
Dies Violinkonzert, op. 101, ist durchaus sinfonisch gehalten, es stellt gewissermassen eine Sinfonie mit konzertierender Violine dar. Der eigentliche Melodieträger ist das Orchester, dort spielt sich die thematische Entwicklung zur Hauptsache ab, die Geigenstimme ist mehr ihr Widerspiel, das deren Reflexe in sich vereinigt. Starke Gegensätze fehlen dem Werke gänzlich, eine beseligte Ruhe atmet aus ihm, ein Friede, der seiner Freude nicht satt zu werden vermag. Das Ausbleiben der Kontraste macht bei der Breite des ersten Satzes das Orientieren nicht gerade leicht; beim unvorbereiteten Hören ist er schwerlich zu überschauen.



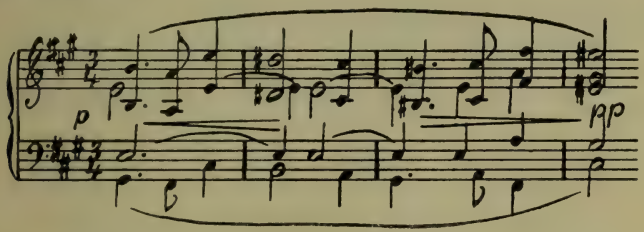
Mit diesem Thema voll unberührter Frische setzt das Konzert ein und lässt gleich zwei weitere folgen, die sich im Stimmungsgehalte anschliessen:



Der vierte, zugleich diese Gruppe abschliessende Gedanke, schlägt eine etwas kraftvollere Note an:

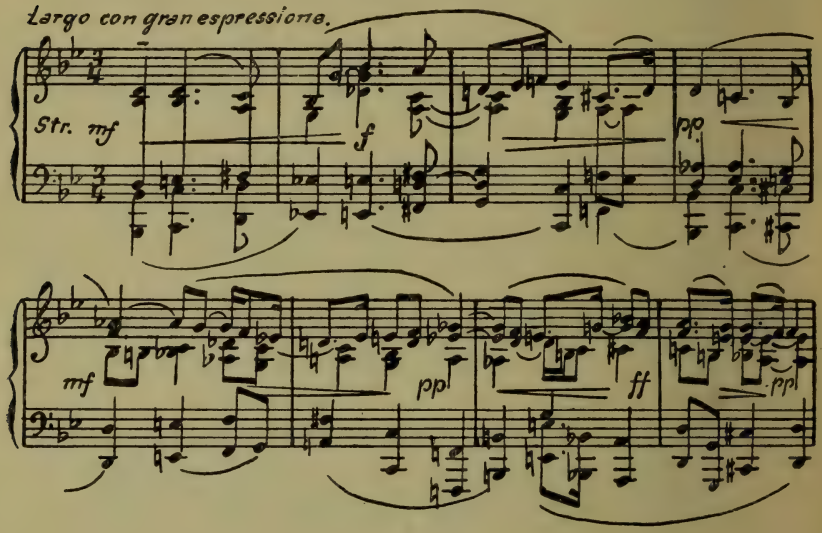


Mit dem Seitenthema erscheint wieder eine Melodie von köstlichem Reize, die die Hauptthemengruppe mehr ergänzt als ihr gegenübertritt:

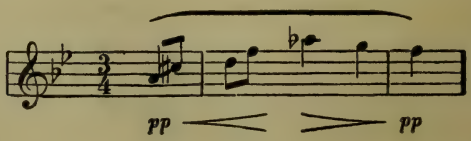


Damit ist das wesentliche Material für den Aufbau des ersten Satzes erschöpft, der in der Auslegung seiner Themen eine ausserordentliche Kunst entwickelt und ihnen immer neue Seiten

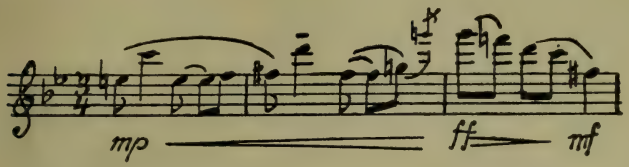
abzugewinnen weiss. Wenn jetzt der Komponist, nachdem er eine lange Zeit geschwärmt hat, diesem Idyll ein gleichfalls von allen Emotionen freies Adagio folgen lässt und trotzdem den Hörer völlig in seinen Bann zieht, so muss er wirklich etwas Bedeutsames zu sagen haben. Nun ist ja in Reger der alte Adagiogeist wieder aufgelebt, den unsere nervöse Zeit verloren hatte, und er schenkt uns davon jetzt eine seiner edelsten Früchte. Schon das erste Thema singt uns von dem tiefen Frieden, dessen Ruhe von Sehnsucht wohl bewegt, aber nicht erschüttert werden kann. Es ist ein Glück, das festen Grund hat und ohne Schmerzen errungen ist:



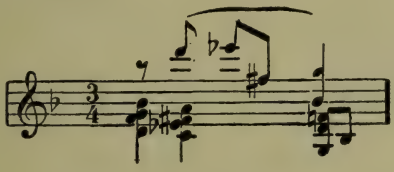
Mit dem folgenden Motive:



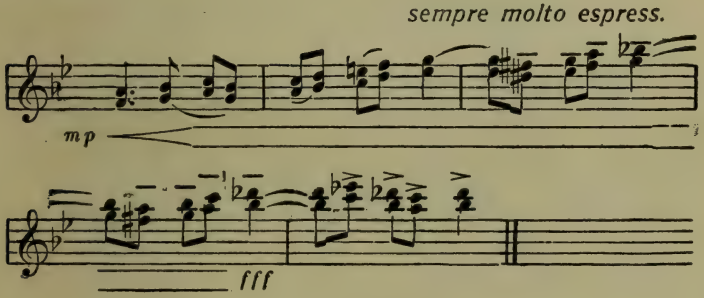
leitet der Komponist über zu dem sehnsuchtsvoll sich aufschwingenden Thema:



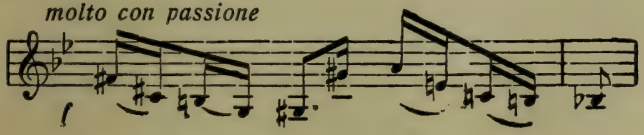
dem gleich ein etwas elegischer gestimmtes antwortet:



Die Solovioline übernimmt dann die Steigerung mit einem Terzengange:



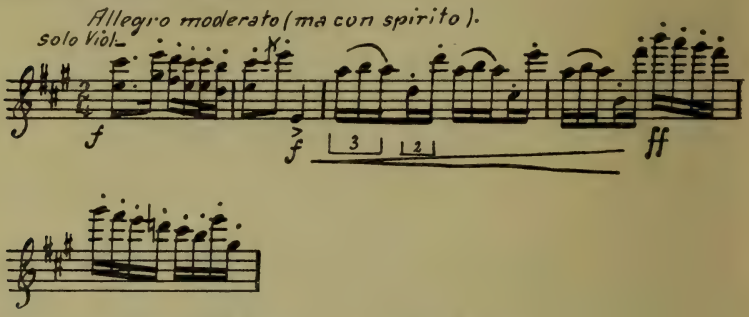
der im Orchester zu einem leidenschaftlichen, von dem Soloinstrument mit dem Motive



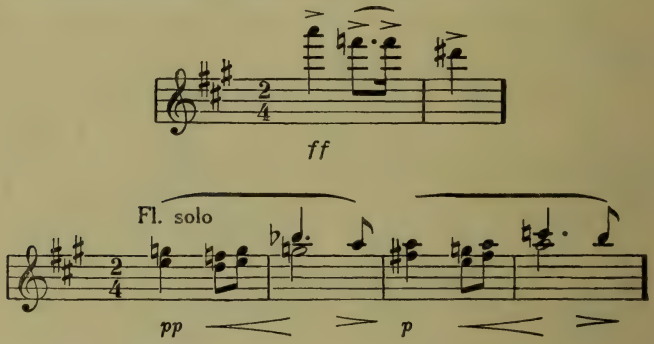
angeführten Ausbruche führt.

Langsam beruhigt sich die Erregung wieder, und friedensvoll klingt der Satz aus, wie er begonnen.

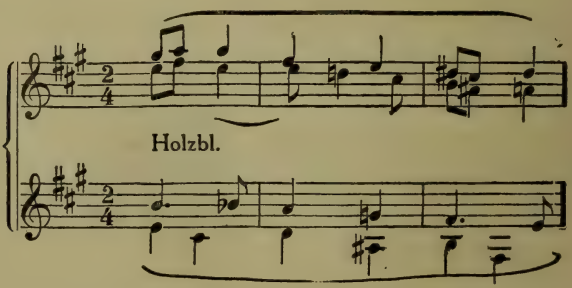
Auch im Schlusssatz entwickelt Reger einen grossen thematischen Reichtum und greift weiter, als das tanzfrohe Hauptthema erwarten lässt:



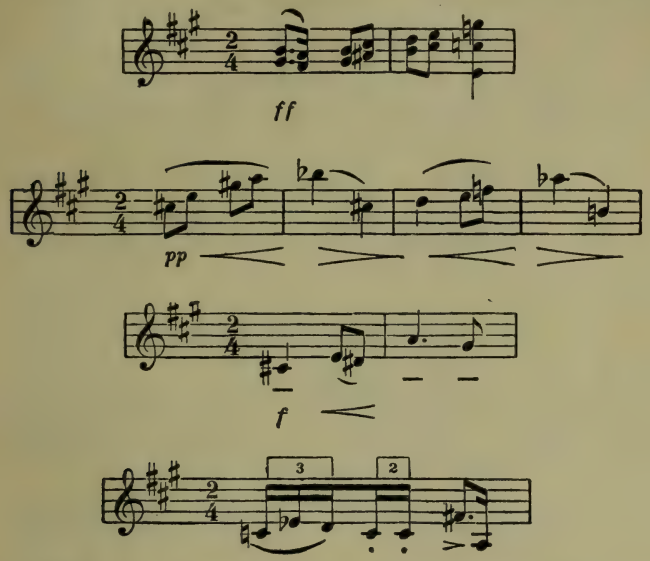
Diesem gesellen sich noch die folgenden zu:



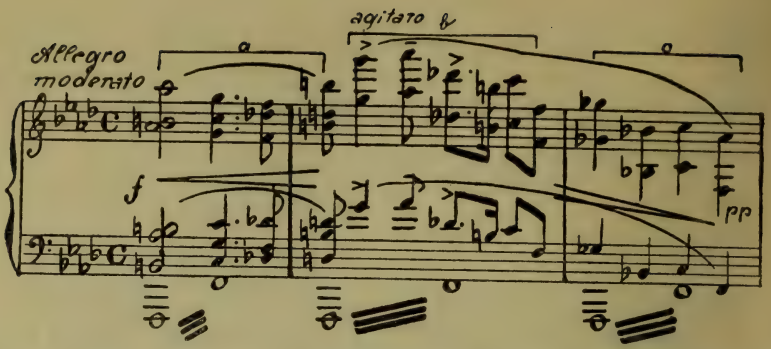
Das ruhigere Seitenthema:



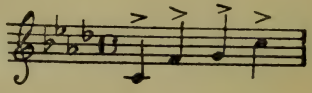
führt dann noch eine Reihe weiterer im Gefolge, die den lebhaften und im Grunde fröhlichen Charakter des Finales ausbauen helfen und es zum glanzvollen Abschluss bringen:



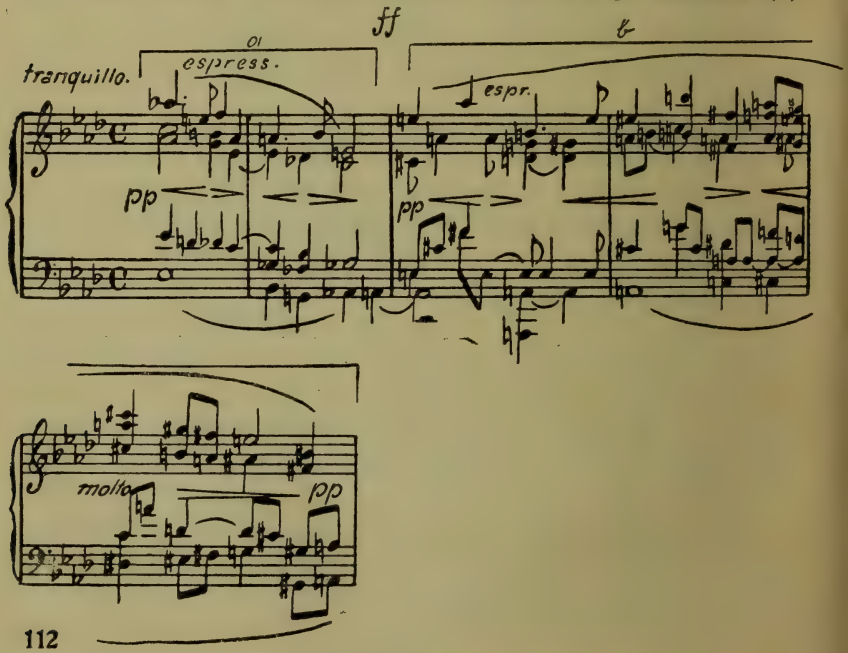
Dem Idyll des Violinkonzerts stellte Reger im Klavierkonzert (F-Moll, op. 114) ein Kämpfen und schmerzliches Sinnen gegenüber. In der Form weit knapper gehalten, ist es klar zu überschauen, dabei sind die Themen der beiden ersten Sätze so plastisch, dass der Hörer stets festen Boden unter den Füssen hat. Diese beiden Sätze gehören in der Kraft ihrer Erfindung, der Tiefe des Empfindens wie der Sattheit ihres Kolorits zum Besteu und Eingänglichsten, was Reger geschaffen hat. Wie bei ihm selbstverständlich, trägt das Konzert sinfonischen Charakter; Klavier und Orchester stehen sich gleichberechtigt gegenüber, beteiligen sich in gleicher Weise am Aufbau des Werkes. Das Hauptthema des ersten Satzes kündet grössern, energischern Trotz an (a), als es durchzuhalten geneigt ist, denn nach einem mächtigen Ansteigen (b) sinkt es widerstandslos in sich zusammen (c):



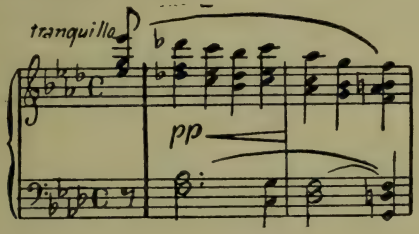
Doch melden sich bald kraftvollere Töne, die zunächst die Oberhand behalten:



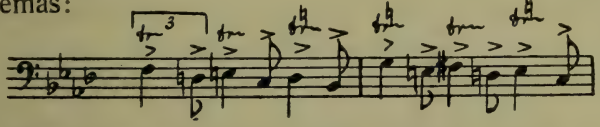
bis sie beim Eintritt des Seitenthemas einem verträumten Sinnen (a) und dann einem sehnsuchtsvollen Aufschwunge weichen (b):



Dieser beflügelt auch die weitere Entwicklung des Satzes, der die kampfesfreudigen Elemente seiner Themen bevorzugt und mit ihnen in der Durchführung erbitterte Fehden austrägt. Verborgen schlummert aber doch etwas, das nicht die letzte Konsequenz dieses Streitens ziehen will, so bös es auch gemeint ist. Gegen Schluss des Satzes erscheint eine Melodie, die uns berührt wie Sehnsucht nach Ruhe:

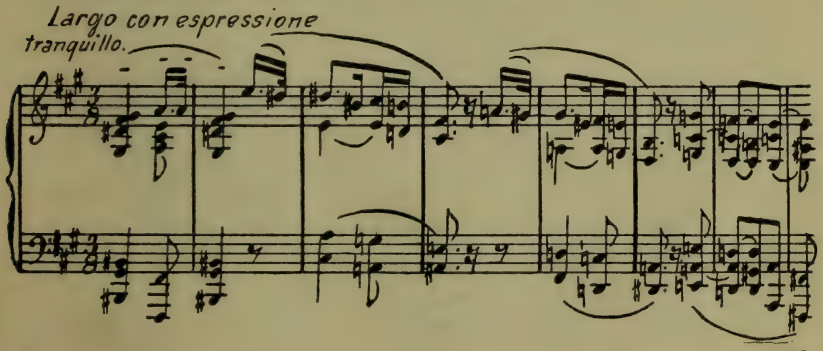


und sie wird zu bedeutsam ausgesponnen, als dass uns das Aufbegehren der Koda, entwickelt aus dem zweiten Takte des Hauptthemas:



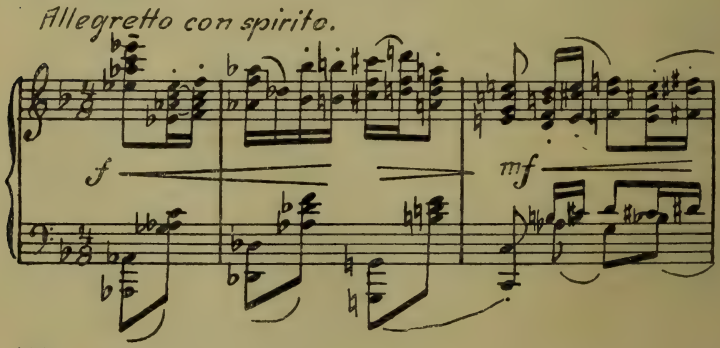
noch darüber täuschen könnte, was kommen muss.

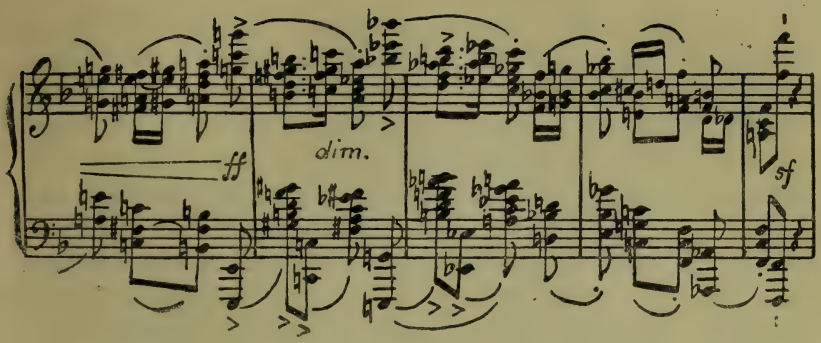
Mit dem zweiten Satze, einem wundervollen, gleichsam improvisierten Adagio, rührt schmerzliche Resignation an unser Herz, und wenn auch das Thema der Koda Erinnerungen an die Kämpfe weckt, die Kraft dazu ist gebrochen:



Wer genauer zuhört, wird im zweiten Teile dieses Adagios Klänge vernehmen, die uns den gedanklichen Inhalt dieses Satzes mit überraschender Deutlichkeit enthüllen. Zwei Choralweisen gemahnen uns an die letzten Dinge: „Wenn ich einmal soll scheiden" tönt es gleich ernster Mahnung an unser Ohr, doch gibt eine andere dem wunden Herzen wieder tröstende Zuversicht: „Vom Himmel hoch da komm' ich her". Mit diesen Klängen singt das Orchester den Satz aus.

Der pompösen Wucht des grossangelegten ersten Satzes und der rührenden Schönheit des Adagios entspricht der dritte nicht in der Weise, dass eine Steigerung oder befreiende Ausleitung gefunden würde. Reger bricht nämlich den Faden ab, der ihn bisher geleitet, setzt sich über das Vorgegangene hinweg, ohne es doch auslöschen oder vergessen zu können. Dazu waren die Kämpfe zu ernst und die Resignation zu tief. Er sucht heiter zu sein und vermag nur lustig zu werden. Das ist jene gewollte Lustigkeit, der die rechte Freude fehlt, weil die innere Freiheit mangelt. Und so wird zum manchmal verbissenen Spass, was sich nicht zum Humor verdichten konnte. Melodische Einfälle, die den schönen und tiefempfundenen der ersten Sätze entsprächen, liessen sich dabei nicht gewinnen; die Themen sind vielmehr auf harmonische Kombinationen gestellt, bei denen Reger ein ganzes Sprühfeuerwerk von Modulationen über uns ergiesst, ohne jedoch einen jener vollen Herzenstöne zu finden, woran die ersten Sätze so reich sind:





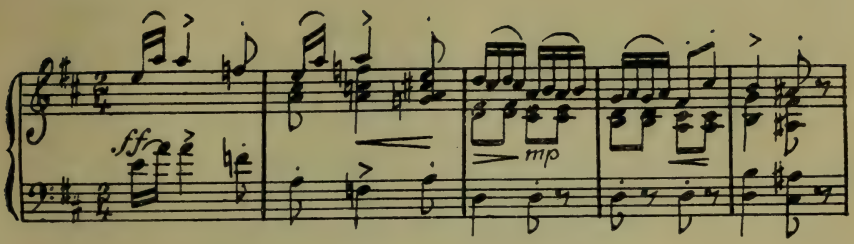
Psychologisch echt ist dieser Satz durchaus in dem Sinne, dass etwas anderes an seiner Stelle gar nicht zu denken wäre. Man muss ihn als Nachspiel auffassen, denn das innere Geschehen des Werkes ist mit dem letzten Akkord des Adagios zu Ende.

Wie der ganze Stimmungsgehalt des Klavierkonzerts dem des Violinkonzerts entgegengesetzt ist, zeigt auch seine Thematik die Neigung zur absteigenden melodischen Linie, während die des Violinkonzerts aufsteigende Tendenz hat. Und wie im op. 101 die Sonne warme Strahlen sendet, herrscht hier das Dunkel der Nacht; der tageshellen Sprache jener Melodien steht eine oft grelle, schmerzliche Chromatik gegenüber, und weit voneinander liegen die Quellen, aus denen die Adagios der beiden Konzerte ihre Weisen schöpften. Die Nachbarschaft des Klavierquartetts, op. 113, ist bei dem Klavierkonzert, op. 114, unverkennbar. Beide sind Geschwister gleich dem Violinkonzert, op. 101, und den Hillervariationen, op. 100.

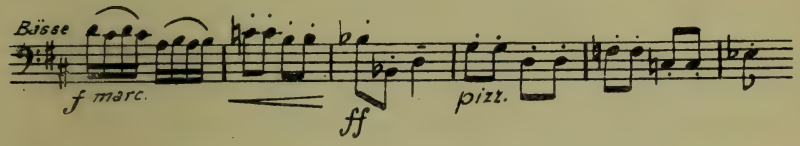
Ganz aus dem Stimmungskreise des Prologs und des Klavierkonzerts entfernte sich Reger nun mit seiner Lustspielouvertüre, op. 120, die den meisten wohl eine Überraschung bereiten dürfte. Doch birgt sie keine seinem Schaffen bisher fremde Elemente, sind sie gleich anders gesellt. Immerhin wirkt dieser anhaltend lustige, pfiffig vergnügte Reger nach den trotzigen und wieder todwunden, andachtvollen Stücken zunächst ver-

blüffend. Dann aber wird man bald eine Brücke von einigen Teilen der Hillervariationen zu dieser Ouvertüre schlagen und sich anderer lustiger Dinge entsinnen, die man von Reger gehört. Sollte jemand hier ein Lustspiel in Tönen erwarten, da der Prolog eine ganze Tragödie ist, wird er sich enttäuscht finden, denn der Titel hält diesmal, was er verspricht. Wir haben eine wirkliche Ouvertüre vor uns, eine Einführung, eine Vorbereitung, nicht mehr und nicht weniger. Nachdem der letzte Akkord verklungen, müsste ein Spiel beginnen. Also eine richtige Theater-, keine Konzertouvertüre. Die instrumentalen Mittel stehen im rechten Verhältnis zum harmlosen Inhalt des Stückes; ausser dem Streichquartett werden nur doppelte Holzbläser, 2 Trompeten, 4 Hörner und an Schlagzeug neben den Pauken noch Triangel gefordert. Mann kann nicht gut noch bescheidener sein.

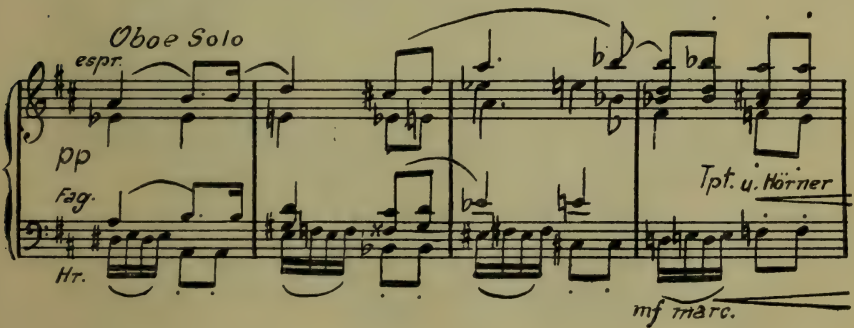
Die Personen des Lustspiels stelle ich mir nun nicht gerade als Leute von hohem Geistesadel vor; die Damen sind weder besonders graziös, noch haben sie Anlagen zu geistreichelndem Preziösentum. Auch die Liebe plagt die Menschen nicht so, dass sie schmerzte — es ist alles mehr bürgerlich als romantisch. Man möchte sich wohl versucht fühlen, an derbe Gestalten holländischer Meister zu denken, klänge der musikalische Dialekt nicht wiederholt so ausgesprochen sächsisch. Das Personenverzeichnis dürfte über die notwendigsten Figuren wohl kaum hinausreichen, denn ausser einem polternden Vater und einer etwas wehleidigen Mutter lassen sich aus der Musik nur noch die Tochter und der Liebhaber herauslesen. Doch steckt auch ein Kobold darin, der gleich einem Wirbelwind durch die Ouvertüre saust. Es ist ein Stück jener Unrast in Regers Wesen, wovon er sich bei seinen verträumten Adagios erholt. Schon gleich im dritten Takte des ersten Themas bricht sich dieser Kobold Bahn, überall zuckt er hervor, als Hauptstimme wie als Nebenstimme oder als vorwitzig um die Ecke guckender, auf zwei Noten sich schaukelnder Schelm:

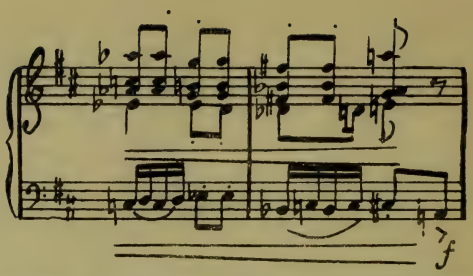


Mit einem Schlage drängen uns diese paar Takte hinein in eine Welt voll derber Lustigkeit, und wir tun vielleicht nicht unrecht, wenn wir dieses wie das folgende, ihm verwandte Thema:

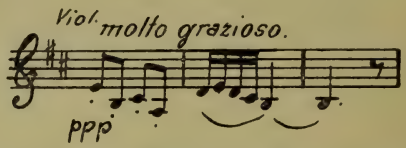


dem Vater der zukünftigen Braut zuschreiben, den wir uns demnach als recht elastisch und zum Scherzen wie zum Toben gleich aufgelegt denken dürfen. Die Frau Mutter hingegen mag etwas schwerfälliger sein und einen geheimen Kummer im Herzen tragen:

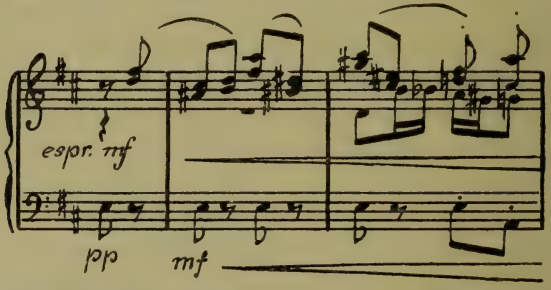




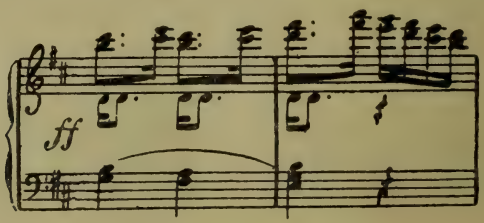
Und sollten wir in dieser Tongestalt, die den Schelm im Nacken sitzen hat:



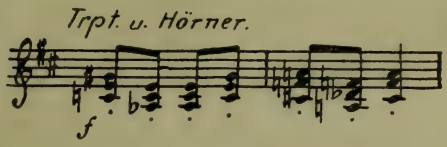
nicht den Werber um die Hand der Allerschönsten begrüssen? Zumal er seine feinste, wenn auch immer noch ungelenke Verbeugung mit einem Kratzfuss hinterher macht?:



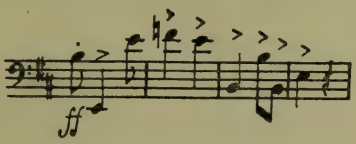
Auch den Liebenswürdigen sucht er zu spielen:



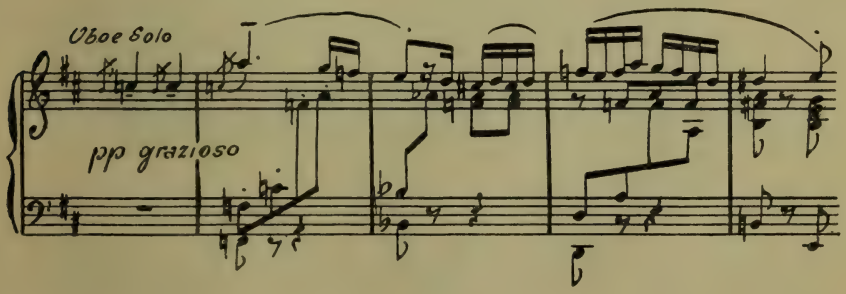
Dass ihm das Glück hold sei, lässt sich kaum vermuten, denn der Ton der Musik wird nicht gerade herzlich. Der Herr Papa scheint zu wettern:



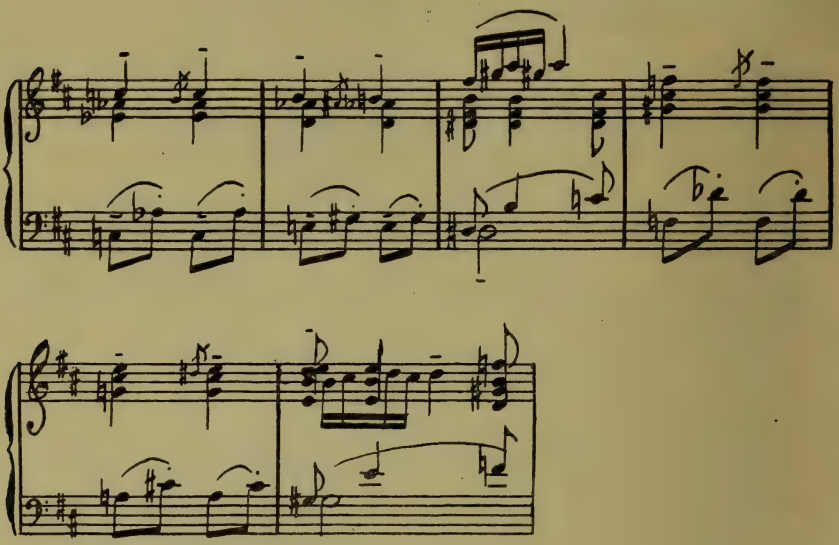
und zum Ende schlägt er gar noch auf den Tisch und stampft mit den Füssen:



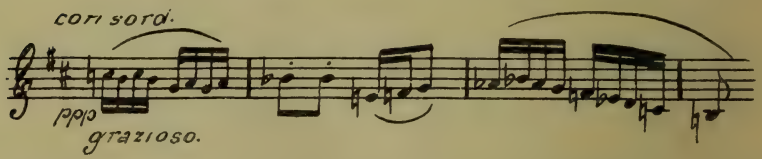
Bis hierher reicht die Aufstellung der ersten Themengruppe, und es wird an der Zeit, dass wir nun auch die Schöne begrüssen, deretwegen wir den Vater also toben sahen. Unsere Spannung wird gesteigert durch eine feine Überleitung, die uns alles andere erwarten lässt, als diese mit dem zweiten Thema eingeführte und durch die Oboe vorgestellte Spiessbürgerin:



Des Vaters Zorn scheint sie sehr zu betrüben:



Doch schwindet vor des Geliebten freundlichem Wort bald alles Ungemach, und lustig wie im Wirbelwind tollt das Paar voll frohen Übermutes dahin. Damit sind die Themen sämtlich aufgestellt, und es beginnt die Durchführung. Sie ergreift zunächst den Lebensnerv der beiden ersten Themen und formt daraus ein duftiges Fugato:



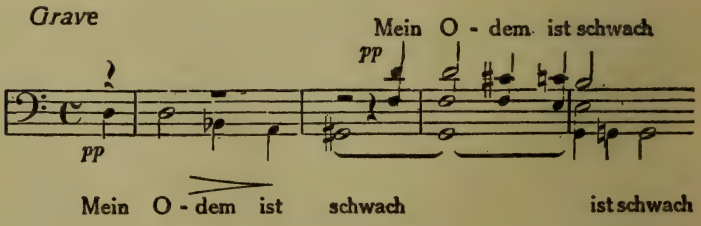
Dann werden die andern Themen in den Kreis der Verwicklung gezogen, bis es zu erregten Momenten kommt, die man

als Szene zwischen Vater und Freier deuten könnte. Damit schliesst die Durchführung, die gleich einer Seifenblase platzt, ohne einen Abschluss zu bringen. Die Reprise wiederholt nun die Themen des ersten Teiles fast wörtlich, doch gruppiert sie diese in solcher Weise, dass der Stoff der Komödie zu seinen Anfängen zurückgeführt wird, die hemmenden Momente das letzte Wort behalten. Eine rauschende Koda gibt dann dem Ganzen einen frischen, lebensprühenden Abschluss.

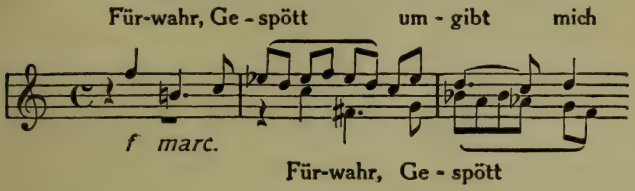
Wenn ich hier versuchte, den musikalischen Inhalt des lustigen Stückes ein wenig auszudeuten, so wird man sich doch hüten müssen, allzuviel hineinzudenken, denn wir haben hier keine Musik mit programmatischen Absichten vor uns. Es wird nicht schwer fallen, ihre Scherze und kleinen Teufeleien zu erraten, die namentlich in der Harmonik verborgen sind. Reger hat sich in dieser Ouvertüre harmonisch die äusserste Zurückhaltung auferlegt, einfacher wie hier kann man ihn sich nicht denken. Aber irgendwo blickt denn doch das schadenfrohe Gesicht des Hexenmeisters der Modulation heraus, und gerade dort, wo es am harmlosesten dreinschaut, wo er in den alltäglichsten Ton verfällt, liegen die Schlingen, mit denen er uns narrt. Man wird nicht sagen können, dass diese Musik viel Gemüt habe, und auch nicht, dass sie elegant sei, aber man wird ihr sprudelndes Leben und geistvolle Disposition zugestehen müssen und dazu den Ton einer überlegenen Ironie.

Die Chorwerke

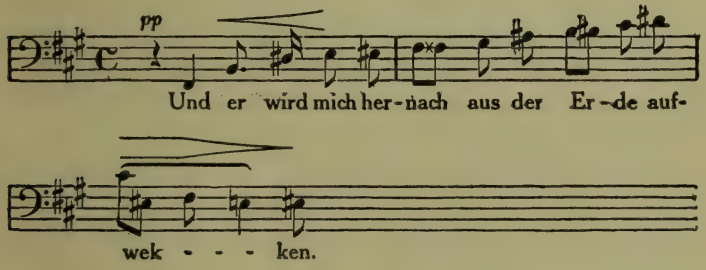
Von Männerchören, die Reger geschrieben, hat schwerlich jemand etwas gehört. Dass sie nicht immer leicht sind, war ihnen wohl weniger schädlich als der Umstand, dass manche von ihnen recht schöne Musik enthalten. Ich will darum diese Warnungstafel nicht weiter beschreiben und gleich zu grösseren Werken für gemischten A cappella-Chor übergehen. Da sei denn eines Prachtstückes gedacht, mit dem ein starker Verein Ehre einzulegen vermag, des fünfstimmigen Chores Palmsonntagmorgen. Er hat ein Geibelsches Gedicht zur Grundlage, entwickelt im ersten Teile eine milde feiertägliche Stimmung und baut dann eine Fuge, die den Einzug des Herrn schildert und mit einem erhebenden, packenden Schlusse endigt. Chöre, die im A cappella-Gesang etwas ganz besonderes leisten, dürfen sich auch an die herrliche Motette, op. 110: „Mein Odem ist schwach" heranwagen. Sie ist gleichfalls für fünfstimmigen Chor geschrieben und so ziemlich das schwierigste, was man sich denken kann. Der Text entstammt dem Buche Hiob und ist vom Komponisten mit einer Kühnheit und Schärfe musikalisch ausgedeutet worden, die für die Sänger tausend Klippen birgt. Ein paar kurze Beispiele mögen die sinnfällige Tonmalerei des Stückes illustrieren, so den gedrückten, hoffnungslos klingenden Anfang:



Dass die Fortsetzung nicht bequem zu singen ist, zeigt schon ihr Fugenthema mit dem Tritonusschritt:



Aber gerade dieser Satz enthält eine Fülle überaus prägnanter Bilder, die das Gespötte malen und lange in der Erinnerung haften. Einem nun einsetzenden Choral entspringt die Glaubensfreudigkeit, die der imponierenden Schluss-Doppelfuge innewohnt, und deren erstes Thema mit seinem entschiedenen Aufstieg den wirkungsvollsten Gegensatz zu der dumpfen Niedergeschlagenheit der ersten Teile darstellt. Nachdem nun noch das zweite, gleichfalls sehr fein symbolierende Thema eingeführt worden:

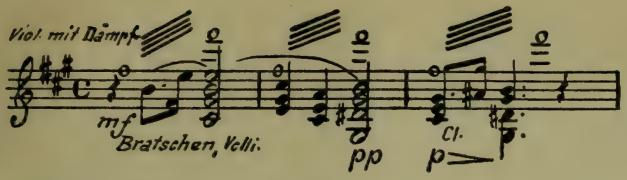


entwickelt die Fuge eine Fülle und Kraft des Ausdrucks, die in den letzten Takten noch einmal zu imponierender Geschlossenheit zusammengefasst wird und unwiderstehlich ist. Ausser vom Thomanerchor, der samt seinem Leiter, Professor Schreck, der Namenträger dieser Motette ist, wurde sie bisher nur dreimal bewältigt. Die Dortmunder Musikalische Gesellschaft glänzte mit ihr unter Carl Holtschneider auf dem Reger-

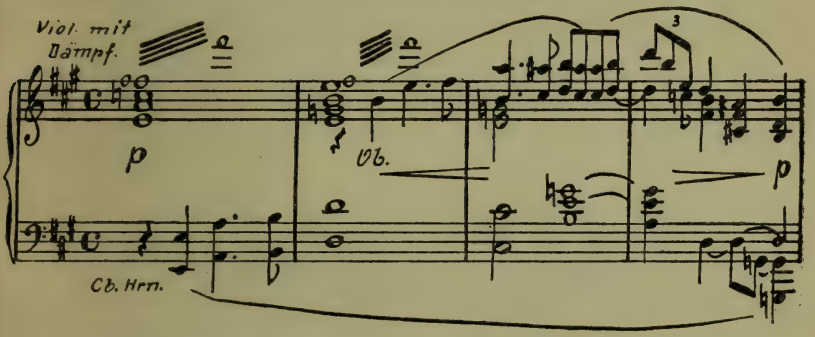
fest, und weiter führten sie der Berliner Domchor unter Professor Rüdel und Professor Lamping in Bielefeld auf.

Einfachere Töne schlug Reger in den Choralkantaten an, die er zu den Hauptfesten des evangelischen Kirchenjahres schrieb. Sie sind mit kleinen Mitteln zu bewältigen und eignen sich darum auch für bescheidene Chöre, die ein paar Solostimmen und einige wenige Instrumente aufwenden können.

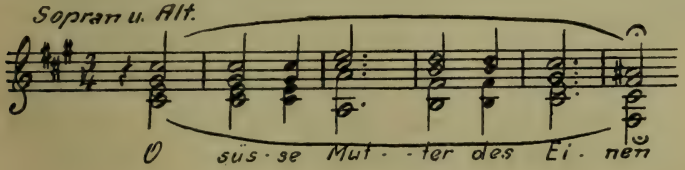
Den vollen Glanz des modernen Orchesters zog Reger heran, als er sich mit seinem op. 112, dem Chorwerk Die Nonnen, auf das Gebiet begab, wo Religiosität und Erotik sich berühren, die mystische Schwärmerei in eine andere hinübergleitet. Wir sahen ihn auf ähnlichen Pfaden schon in seiner Orgelfantasie über den Choral Wachet auf, ruft uns die Stimme, finden ihn aber diesmal einem Vorwurf gegenüber, der die Dinge viel deutlicher zu verstehen gibt. Das dem Werke zugrunde liegende Gedicht von Martin Boelitz ist zwar an sich nicht stark, aber es gibt, was hier die Hauptsache ist, eine prägnante Situation, und dem Komponisten reiche Gelegenheit, sie auszumalen. Es ist ein Gedicht, das nach Musik verlangt. Wir werden darin in eine Klosterkirche geführt, wo beim Klang der Silberglocken junge Nonnen inbrünstig zur Mutter Gottes beten. Dies Flehen verstärkt sich zu sehnendem Klagen an den Gottessohn, der nun in ihrer Vorstellung aus dem Rahmen des Altarbildes tritt und ihre Stirn berührt. Das ist eine Situation voll mystischer Verzückung, die das Wort nur anzudeuten vermag, weil es das Eigentliche gar nicht fassen kann. Seine begriffliche Klarheit versagt hier, und die Musik allein ist es, die hier Bestimmtheit, den Ausdruck des Gefühles zu geben hat. Nach wenigen Takten ist durch die Musik bereits der psychologische Untergrund festgelegt, auf dem sich das Ereignis vollziehen soll; wir sind in die schwüle, weihrauchdurchzogene Stimmung versetzt, die die Sinne der jungen Menschenkinder zur höchsten Ekstase antreibt. Wir hören die heimlichen Seufzer, ahnen das mystische Halbdunkel, aus dem die Augen im Glanze der Kerzen das Bild Mariä und ihres Sohnes erschauen:



Zu dem Geflimmer der Geigen, in das sich die Glockentöne der Harfe mischen, schwingt sich die seufzende Andacht mit dem Klange der hochgeführten Bratschen und Celli auf. Das gibt jene eigentümlich nervöse Klangfarbe von zitternder Sinnlichkeit, für die das populärste Beispiel wohl in der Tannhäuser-Ouvertüre zu finden ist. Die Bratschen spielen überhaupt eine bedeutsame Rolle in diesem Stücke. Weiter ergeht sich die andachtsvoll sehnsüchtige Klage:

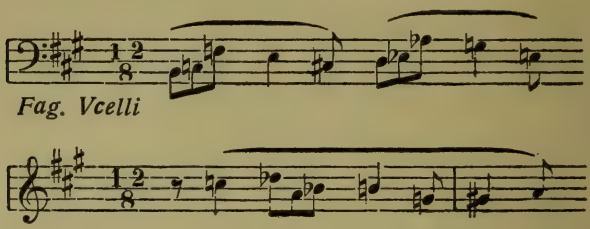


und steigert sich immer aufs neue. Diese Musik atmet eine Leidenschaft, die der mit Regers Werken nicht näher Bekannte schwerlich geahnt hätte. Das Eigenartigste stellt nun die Anrufung Mariä wie ihres Sohnes dar. Der Frauenchor betet in archaisierendem Ton, im Einklang mit den vierfach geteilten Bratschen:

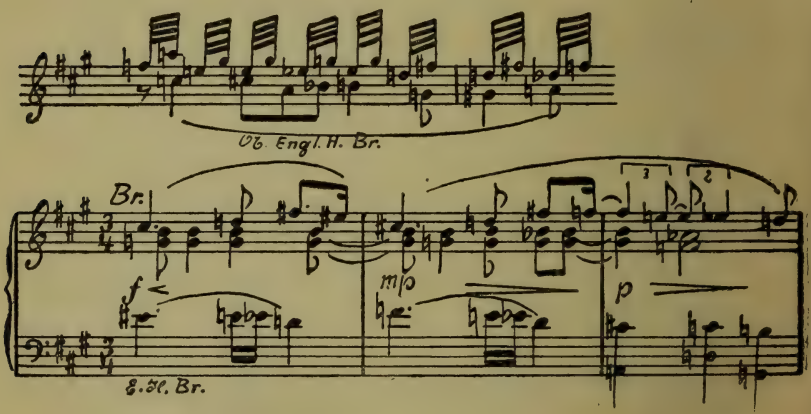


Das ist ein Bild von ganz apartem Klangreiz, eine der feinsten koloristischen Ideen aus der modernen Musik.

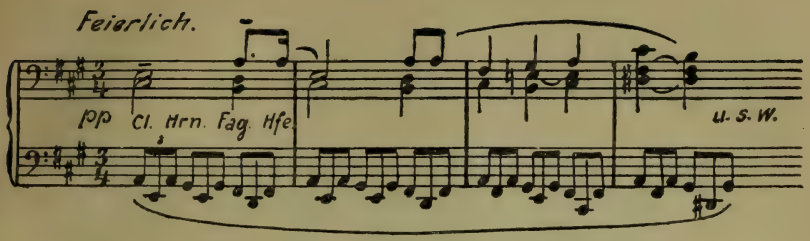
Die Verbindung der weissen Farbe der Frauenstimme mit jene. braunen der Bratschen, die hier ihren sinnlichsten Reiz ausstrahlen, ist ganz ungemein charakteristisch. Sie sagt alles, was zu wissen nötig ist. Gleich darauf beginnt's auch im Orchester zu wühlen:



und zu klagen:



bis nach der Wiederholung des Gebetes mit der Bitte an den Heiland dieser aus dem Bilde hervortritt:



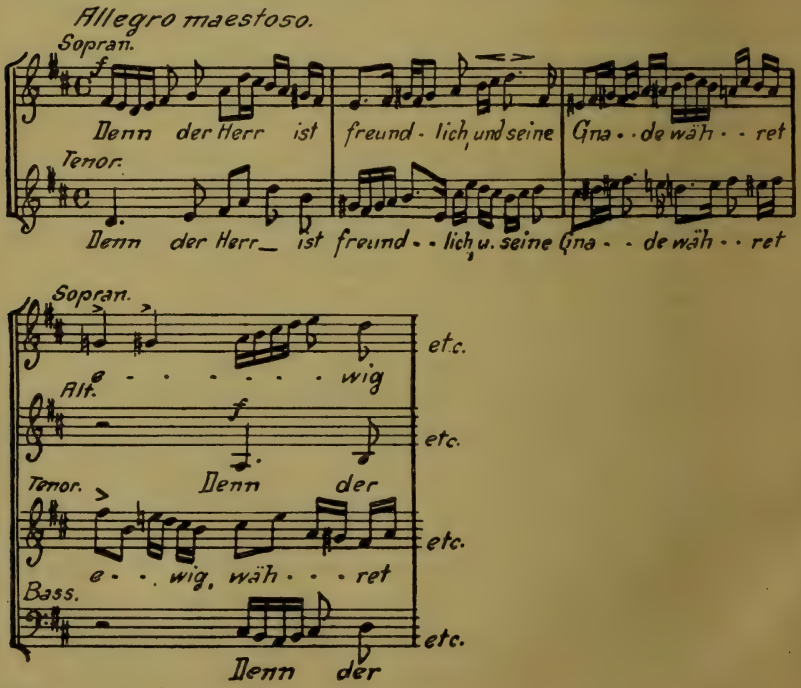
und das Werk in mystischer Verklärung austönt.

Reger hat es wundervoll verstanden, die Umwelt lebendig zu machen, in der dies seelische Erlebnis der Nonnen sich begibt. Diese Musik trägt im ganzen Ton einen ebenso katholischen Charakter, als die des 100. Psalms protestantisch zu nennen ist. Nicht uninteressant dünkt es mich, dass sie manchmal an den von Reger so hoch verehrten Parsifal anklingt, wie ja auch im 100. Psalm einmal das Symbol des reinen Toren fast wörtlich, und zwar als beabsichtigtes Zitat, Kl. Ausz., S. 8 zu finden ist. Auch im Klavierkonzert wird man mehrfach leise an die Musik des Parsifal erinnert. Ich erwähne das selbstverständlich nicht, um Reminiszenzenjagd zu treiben.

Eine ganz andere Welt erschliesst sich in dem 100. Psalm für Chor, Orchester und Orgel, op. 106, der alle frohen Kräfte in Regers Natur entfesselte. Er ist geradeso einheitlich in der Stimmung wie die Nonnen; im einzelnen nicht so subtil, wie das der Stoff ja mit sich bringt, aber ein Stück von kolossaler Kraft. Reger hat zwar Tieferes geschrieben als gerade dies, doch nichts, was ihm an grandioser Wirkung gleichkäme. Er schuf eine Komposition von festlichem Glanze, was in dem Psalme wohl begründet liegt, und liess darum den Ausdruck tiefer Andacht und Ehrfurcht etwas zurücktreten, um der Einheitlichkeit, dem fortreissenden Zuge des Werkes keinen Abbruch zu tun.

Sonst wäre nach der Gliederung des Textes eine Komposition von drei selbständigen Teilen entstanden, während wir jetzt eine vollkommen geschlossene vor uns haben, deren drei Absätze sich nicht zu stark voneinander scheiden. Diese Gliederung vollzieht sich ganz nach der poetischen Vorlage: während die

zwei ersten Verse Bilder des Jubels und gottesfreudigen Dienens entwerfen, wecken die beiden folgenden die Vorstellung Gottes. — Diese wird von der Musik eindringlich, aber ohne längeres Verweilen geschildert — worauf die Worte des Psalms und die Musik zum Ausdruck des Dankes und Lobes übergehen. Hiermit gewann der Komponist die mächtig sich steigernde Überleitung zum letzten Verse, der musikalisch an die Stimmung des ersten anknüpft. Hier entwickelt nun Reger eine Pracht, deren Überfülle Worte nur anzudeuten vermögen. Den Jubel, den er zu Anfang bereits unter reicher Verwendung einer rauschenden 16tel-Figur entfesselt, steigert er ins Ungegemessene. Alle bisherigen Eindrücke überbietet er noch durch eine kolossale Doppelfuge, die alle strotzende Lebenskraft der vor Freude leuchtenden Musik zusammenfasst, und auch jene 16tel-Figur wieder einführt:



Immer gewaltiger ballen sich die Tonmassen zusammen, immer rauschender werden die sich über uns ergiessenden Tonfluten, durch das Hinzutreten eines dritten Themas im Orchester; die Koloraturen des Chors verschlingen sich dichter und dichter zu einer Ekstase, die jede Fessel zu sprengen droht. Da löst sich die Spannung, und von einem Nebenorchester erschallt aus Trompeten und Posaunen wuchtig die Botschaft des Chorals: „Ein' feste Burg ist unser Gott!" Das ist wie ein Fels, um den die Wogen branden, das ist wie ein Meer von Stimmen und Harmonien, dessen tausend glitzernde, schimmernde und schäumende Wellen überstrahlt werden von der durchbrechenden Sonne, von dem grandios einfachen Gottesliede, dessen erhabene Weise alles Jauchzen, allen Jubel und allen Dank der Kreatur in seiner siegesfrohen Gewissheit zusammenfasst und sie jedes Erdenleid vergessen macht.

Die Aufführung des etwa einhalbstündigen Werkes bedingt hohe Qualitäten von Chor wie Orchester und ein sorgsames Abstufen der Klangmassen. Die Dirigenten werden dabei Rücksicht auf die Raumverhältnisse nehmen müssen, und sie dürfen die Vorschrift zur Besetzung des Nebenorchesters nicht zu wörtlich nehmen. Je nach Lage der Dinge reichen auch weniger als je vier Trompeten und Posaunen dazu aus. Die Einführung des Chorals ist kein Effektstück, sondern die logische Ergänzung zu den Worten des Psalmes: „Denn der Herr ist freundlich, und seine Gnade währet ewiglich!" Das Werk birgt gar manches, was viele Hörer zunächst mehr befremdet als unmittelbar überzeugt. Aber man wird auch einem modernen Komponisten das Recht lassen müssen, Gott auf seine Weise zu dienen. All die grossen Mittel, die Reger hier — manchmal vielleicht zu reichlich — verwendet, dürfen uns nicht darüber täuschen, dass dieser Psalmengesang aus tiefreligiösem Gemüt erblüht ist. Eine Stelle, wie die viel angefochtene „Erkennet, dass der Herr Gott ist" schreibt in dieser mystischen Grösse niemand, der nicht im Herzen vor dem Geheimnis der Gottheit erschauert. Über dem manchmal ungewohnten Ton im Psalm verkenne man seinen echten Klang nicht!

Postludium

Wollte ich das Leben des Mannes beschreiben, dem dies Buch gilt, so käme ich in Verlegenheit, denn Reger wird schwerlich den Biographen viel zu tun geben. Ein paar Daten zeigen den äussern Gang der Ereignisse an, das andere ist Arbeit und Musik. Am 19. März 1873 wurde Reger zu Brand in der Oberpfalz im Bayerischen Wald geboren, wo sein Vater Lehrer war. Seine Jugend aber verbrachte er in Weiden (Oberpfalz), das von 1874 an den Wohnsitz der Familie bildete, weil der Vater nun als Musiklehrer an der dortigen Präparandenschule wirkte. Mit fünf Jahren erhielt der Knabe seinen ersten Musikunterricht, den ihm die Mutter wie der Vater und Lehrer Lindner erteilten. Was er damals kennen lernte, waren, wie schon früher gesagt, Bachs und Beethovens Werke. Zur Orgel, die er von seinem Vater spielen lernte, wies ihn auch die häusliche Musik auf dem Harmonium hin; Klavier und Geige waren Dinge, die ihn von früh auf begleiteten. Nachdem Reger die vierklassige Realschule und die Präparandenschule zu Weiden abgelöst hatte, sollte er zum Lehrerseminar übertreten und bestand auch die Prüfung als Erster. Zum Eintritt aber kam es nicht, denn der Jüngling war entschlossen, Musiker zu werden. Der Besuch Bayreuths hatte tief auf ihn gewirkt — man kann sich denken, welchen Eindruck auf den fünfzehnjährigen Brausekopf, der nie zuvor eine grosse musikalische Aufführung erlebt, die Meistersinger und der Parsifal machen mussten! In der Stille entstandene Kompositionen wurden Dr. Hugo Riemann vor-

gelegt, der ein günstiges Urteil fällte. Damit war der häusliche Widerstand gebrochen, und Reger bezog im Frühjahr 1890 das Konservatorium in Sondershausen. Er folgte Riemann im gleichen Jahre nach Wiesbaden an das Fuchssche Konservatorium und trat dort zugleich — 18 Jahre alt — eine Stellung als Lehrer für Klavier und Orgel an. Dann folgte 1896/97 das Militärjahr und die Rückkehr nach Weiden. In dieser Zeit erstand ihm bereits in Karl Straube der Interpret seiner Orgelwerke. Er war durch Prof. H. Reimann in Berlin auf ein paar „verrückte Orgelstücke" aufmerksam geworden, „die kein Mensch spielen könne". Das Jahr 1901 brachte Regers Übersiedlung nach München, 1902 verheiratete er sich mit Elsa v. Bagenski, die ihm eine treusorgende Förderin seines Schaffens wurde. In München berief ihn Mottl als Lehrer für Harmonie und Kontrapunkt an die Akademie für Tonkunst, und dort entstanden die ersten jener Werke, die seinen Namen berühmt machten. Doch errang er im Reiche und im Auslande auf seinen Kunstreisen mehr Anerkennung als an der Stätte seines Wirkens, und so folgte er im Jahre 1907 einem Rufe nach Leipzig, wo er jetzt noch als Lehrer am Kgl. Konservatorium tätig ist. Der Herzog von Meiningen ernannte ihn im Jahre 1911 zum Generalmusikdirektor, so dass er als Leiter der Meininger Hofkapelle und Nachfolger Wilhelm Bergers jene Stellung bekleidet, die in Hans v. Bülow und Fritz Steinbach ihre berühmtesten Vertreter sah.

Nachdem ihm 1907 der Professortitel verliehen worden war, folgte 1908 der Ehrendoktor der philosophischen Fakultät in Jena, und im Jahre 1910 ehrte ihn die medizinische Fakultät der Berliner Universität mit der gleichen Auszeichnung. Im März 1911 erhielt er vom Herzog von Koburg-Gotha den Titel eines Hofrats — für diesen als musikalischer Anarchist verschrieenen Komponisten eine ganz eigenartige Auszeichnung. Welch schnellen Aufstieg das Gestirn Regers genommen, zeigen uns folgende Daten: Am 8. Oktober 1905 fand auf Veranlassung des Verfassers unter Felix Mottl die Uraufführung der vielum-

strittenen Sinfonietta statt, und zwar in der Musikalischen Gesellschaft zu Essen — dann traten gefeierte Namen wie Steinbach und Nikisch für Reger ein, und in den Tagen vom 7. bis 9. Mai 1910 beging Dortmund ein Reger-Fest, dessen Veranlasser Professor Henri Marteau, Kgl. Musikdirektor Hüttner und Musikdirektor Holtschneider waren. Die bedeutendsten Künstler vereinten sich dort, um von ihrer Begeisterung für den Komponisten Zeugnis abzulegen und einen Überblick über sein bisheriges Schaffen zu geben. Zweifellos hätte Reger diese Stellung im Musikleben der Gegenwart nicht so schnell errungen, wäre er nicht ein derart glänzender Interpret seiner Werke. Dem Zauber seines Klavierspiels, dem Duft seines unendlicher Wandlungen fähigen Anschlags haben sich auch die schärfsten Gegner seiner Kunst nicht entziehen können. Es liegt nun auf der Hand, dass dieser durchaus individualistisch empfindende Künstler den Werken früherer Meister nicht mit kühler Objektivität gegenüber steht, sondern sie aus seiner modernen Anschauung heraus wiedergibt. Den historisch echten Bach hören wir daher bei ihm nicht — wo fänden wir ihn denn je? — aber wir sehen Reger in sonst starr und trocken gespielten Stücken einen Zauber des Klangs entfalten und Stimmungswerte entdecken, die uns diese Werke als „menschliche Dokumente“ in Tönen unmittelbar erleben und nicht erst durch geschichtliches und ästhetisches Raisonnement kühl geniessen lassen. Reger zeigt uns den Menschen Bach in grossen und kleinen Dingen, wo wir so oft nur einen akademischen Halbgott bestaunen durften. Spielt er Mozart, dann ist in diesen Tönen all' unsre Sehnsucht nach südlicher Sonne beschlossen. Hier offenbart sich wie vielleicht nirgendwo, dass die Seele dieses von Dissonanzen gequälten Musikers nach jenem Adel höchster Schönheit durstet, die ein glückliches Geschlecht als ein Geschenk empfing. Wissen wir darum, so löst sich auch der Widerspruch, der zwischen der dissonanzenstarrenden, das Auge zunächst verwirrenden äussern Gestalt seiner Werke und deren lebendiger klanglicher Erscheinung besteht. Es ist, als wollte der Ton-

dichter die Dissonanzen seines Innern in Träumen von Schönheit lösen . . .

Man wird von Reger, dem über Musik nicht gerade Redseligen, nur selten ein Wort über eigene Kompositionen vernehmen. Er liebt es nicht, das Letzte preiszugeben, und hält es für besser, Musik zu machen, als darüber zu reden. Doch habe ich selten Komponisten von Rang über andere mit solcher Bescheidenheit sprechen hören wie ihn. Und wenn er gar bei Bach angelangt ist, geht ihm wohl auch das Herz über. Die Liebe zu Schubert ist wohl kaum irgendwo tiefer zu finden als bei ihm. Er hat ein paar Augen, die scharf und klug in die Welt schauen und ihr Getriebe ruhig und bestimmt übersehen. Nur darf man nicht verlangen, dass sich ihm die Welt zur Hauptsache aus Literatur und bildender Kunst zusammensetze, denn zum Ästheten hat er nun einmal keinen Beruf. Er ist so von Grund auf Musiker, dass er ohne musikalische Arbeit nicht zu sein vermag. Schon allein vor seiner nimmermüden Energie im Notenschreiben könnte man Hochachtung bekommen. Er schafft immer; hier ist es eine Bearbeitung, die ihn interessiert und ihn den Spuren alter Meister nachgehen lässt, dort hat er etwas Eigenes unter der Feder. Diese Fruchtbarkeit ist unglaublich, doch besitzt er gleich vielen anderen nicht immer die Härte, auch ein Geisteskind zu unterdrücken, das zu keiner glücklichen Stunde geboren wurde. Als er sich noch nicht reif fühlte, hat er die Partituren einer Sinfonie, eines Klavierquintetts und eines Vaterunsers zurückgehalten, die das reiche Bild dieser Tätigkeit noch vervollständigen. Ein Klavierkonzert, ein Orgelkonzert, eine andere Sinfonie, eine Bläserserenade u. a. sind nicht vollendet worden.

Zweifellos ist Reger ein „Vielschreiber", aber das sollte uns doch nicht so sehr in Verwunderung setzen. Vielschreiber sind nämlich in der Musik nicht selten. Joh. Seb. Bach gehörte dazu, nicht minder Händel, ebenso Haydn, der die Sinfonien schockweise schrieb. Und dann Mozart! Auch Beethoven hat viel mehr geschaffen, als wir von ihm besitzen, denn er war sehr vorsichtig im Herausgeben, und manches ist unvollendet liegen

geblieben. Den Typus eines Vielschreibers haben wir in Schubert vor uns, und auch Schumann gehörte nicht zu denen, die faul mit der Feder waren. Dem Künstler lässt sich eben nicht bestimmen, wann und wieviel er komponieren soll, denn er schafft, weil er muss. Es braucht drum nicht jeder Notenkopf den Anspruch auf die Unsterblichkeit zu verleihen. Reger besitzt nun eine ausserordentliche Leichtigkeit im Schaffen, die wohl zum grossen Teile Frucht einer langen Reife in technischen Dingen ist. Das Überwinden von Schwierigkeiten des Satzes spornt ihn eher an, als dass es seine Erfindung lähmte, und ein tadelloser dreistimmiger Satz ohne Bass wie in der Serenade, op. 79, oder zweistimmige Fugen machen ihm als Kunststück vielleicht mehr Freude als manches grössere Werk. Da erweist sich die Kraft logischen Denkens in seiner ganzen Schärfe, und man sieht, dass Reger gerade wie Richard Strauss nicht umsonst der beste Mathematiker auf der Schule gewesen ist. Wer ihm erklügelte Kontrapunkte vorwirft, weiss nicht, wie leicht ihm das alles von der Hand geht, wie die Polyphonie seine eigenste Sprache ist. Welch ungeheures Vorstellungsvermögen muss dieser Kopf besitzen, um nicht bloss Kammermusikwerke, sondern auch die grossen für Orchester ohne Skizze gleich in Reinschrift niederzulegen! Man bedenke, dass z. B. für die kolossale Fuge im 100. Psalm kein schriftlicher Entwurf bestanden hat, das Klavierkonzert in der kurzen Zeit von sechs Wochen niedergeschrieben wurde. Auch solches Können und solche Art zu schaffen, birgt Gefahren — und Reger ist ihnen nicht immer entgangen. Ein kühlerer, mehr abwägender Verstand würde dem schwerer Errungenen vielleicht kritischer gegenüber stehen, am Fertigen ändern und ihm andere Wirkung abzugewinnen suchen. Anders Reger! Er schreibt, wenn ihm ein Werk nicht mehr genügt, lieber gleich ein neues. Man muss seine Arbeitsweise längere Zeit aus nächster Nähe beobachtet haben, um seine Fruchtbarkeit begreifen zu können. Während die Niederschrift einer Komposition entsteht und die Korrekturen einer früheren mit äusserster Sorgfalt erledigt werden, schafft

seine nimmer ruhende Phantasie im Kopfe bereits an einer, die noch kommen soll. Dieses völlige Durchdenken und Fertigstellen im Geiste gibt ihm die Möglichkeit zu solch schneller Arbeit, wobei der Inspiration im Augenblick der Niederschrift noch genug überlassen bleibt. Wir wissen ja, dass Mozart eine ganz verwandte Weise der Arbeit hatte. Dass Reger seine Werke manchmal jahrelang im Kopf herumträgt, geht z. B. aus folgendem hervor: die Idee zum Prolog wie zum 100. Psalm und den Hillervariationen war mir bereits im Herbste des Jahres 1905 bekannt. Die Vollendung, d. h. die Niederschrift, fällt für die Variationen ins Jahr 1907, für den Prolog und den Psalm ins Jahr 1909. Doch sind auch viele Stücke gleich nach der Konzeption niedergeschrieben worden, und manche Lieder sofort nach Durchlesen des Gedichtes entstanden. Auf diese Weise wurde z. B. das kostbare Lied „Meinem Kinde" mit seiner langausgesponnenen, seelenvollen Melodie geschaffen. Es ist schier unfassbar, was Regers Kopf manchmal an werdender Musik mit sich herumträgt, und zugleich an fertiger in die Feder fliessen lässt.

All dies Können jedoch würde Reger lediglich zu einem technischen Phänomen stempeln, ginge damit nicht eine starke Phantasie Hand in Hand. Manche sind noch heute geneigt, sie ihm abzusprechen, da sie zu seiner Ausdrucksweise kein Verhältnis finden. Auch muss zugegeben werden, dass Regers Werke durchaus nicht gleichwertig in der Erfindung sind und zwischen starken manches schwächere steht. Aber ich brauche wohl nur die grossen Klaviervariationen, die Passacaglia für zwei Klaviere, das Klavierquintett, dann die Hillervariationen, den Prolog und den 100. Psalm zu nennen, von den Orgelwerken und Liedern ganz zu schweigen, um die Stärke und Tiefe seiner Phantasie zu erweisen.

Wie kaum ein anderer, hat Reger von seinem Leben musikalisch Rechenschaft gegeben. Sein Schaffen ist auch sein Leben. Seine Schicksale spiegeln sich in seiner Musik, denn er ist eine Natur, der, wie einstens Schubert, alles zu Musik

wird, die ihr ganzes Erleben in Musik gewissermassen ausschütten muss, um sich von ihm zu befreien. Neben einer Empfindungstiefe, die an Abgründe führt und dann wieder die seligsten Schauer christlicher Mystik offenbart, finden wir eine herzgewinnende Innigkeit, und manchmal auch eine leidenschaftliche Glut, die doch das Letzte nicht auszusprechen wagt. Dazu eine echte Weltfreudigkeit, die das Leben dem Leben zum Trotze bejaht, sich, tausendmal niedergeschlagen, ebenso oft wieder erhebt und den Feind mit bitterm Hohn überschüttet, einem Hohn, der zur hahnebüchenen Grobheit werden kann. Eine Natur, die es blutig ernst mit sich nimmt und darum im Kampf auch blutige, schmerzvolle Wunden erleidet. Neben dem Grossen und Erhabenen blüht bei solchem Sichausleben in Musik natürlich den wechselnden Stimmungen entsprechend auch das Leichte und Anmutige.

Deutet dieses Buch an, was Reger und Strauss als gemeinsame Zeiterscheinungen miteinander verbindet, so wird der nähere Einblick in Regers Werke auch die fundamentale Verschiedenheit gezeigt haben, die zwischen den Welt- und Kunstanschauungen der beiden Meister besteht. Unstreitig ist Reger derjenige, der die weitern Perspektiven anstrebt, vom Äusserlichen des Lebens sich abwendend, den tiefen Quell in der menschlichen Brust in lauterer Klarheit zu heben sucht.

Meist sind es grosse Werke, die in letzter Zeit seinen Geist beschäftigen, und sie werden ihn wohl auch dazu führen, den Inhalt seiner Schöpfungen immer mehr ins Typische zu erheben. So wird vielleicht dieser individualistische Musiker, dieser Künder zartester Seelenregungen den Weg zu jener Grösse der Anschauung finden, die aus dem persönlichen Erlebnis das allgemein Menschliche loslöst, sodass wir in seinem Erleben das unserer aller wiederfinden. So sehr er dem Geiste unserer Tage untertan ist und seine Musik dessen sublimen Ausdruck darstellt, ich habe die Überzeugung, dass er sich über ihn erheben und dieser Zeit das erlösende Wort

sprechen wird. Wer die Hiller-Variationen schrieb und damit die Aussenseite des Lebens in strahlendem Bilde verklärte, wird, wie der Prolog verheisst, auch aus der Tiefe der menschlichen Brust ein Lied zu singen wissen, das unserm Sehnen und Hoffen in erhabenen Tönen die Zunge löst.

Doch das sind Dinge, die uns erst die Zukunft dieses Ringenden und Kämpfenden schenken kann. Was er der Kunst bis heute gegeben, wird genügen, seinen Namen als einen der bedeutsamsten und als einen wegweisenden aus unserer Zeit in die Musikgeschichte einzutragen!

Anhang

Verzeichnis der Regerschen Kompositionen

Orgelwerke

op. 7: Drei Orgelstücke. — op. 16: Suite in E-Moll. — op. 27: Choralfantasie: Ein feste Burg ist unser Gott. — op. 30: Choralfantasie: Freu dich sehr, o meine Seele. — op. 33: I. Sonate in Fis-Moll. — op. 40: 2 Choralfantasien. — op. 46: Fantasie und Fuge über BACH. — op. 47: 6 Trios. — op. 52: 3 Choralfantasien. — op. 56: 5 leichte Präludien und Fugen. — op. 57: Sinfonische Fantasie und Fuge. — op. 59: 12 Stücke. — op. 60: II. Sonate in D-Moll. — op. 63: Monologe. — op. 65: 12 Stücke. op. 67: 52 leichte Choralvorspiele. — op. 69: 10 Stücke. — op. 73: Variationen und Fuge über ein Originalthema. — op. 80: 12 Stücke. — op. 85: 4 Präludien und Fugen, Introduktion und Passacaglia. Variationen und Fuge über Heil dir im Siegerkranz. — op. 92. Suite.

Schule des Triospiels: J. S. Bachs zweistimmige Inventionen, gemeinsam bearbeitet mit Karl Straube. — Bearbeitungen Bachscher Klavierwerke für die Orgel.

Gesänge und Lieder mit Klavier

op. 4: 6 Lieder. — op. 8: 5 Lieder. — op. 12: 5 Lieder. — op. 15: 10 Lieder. — op. 23: 4 Lieder. — op. 31: 6 Gedichte. — op. 35: 6 Lieder. — op. 37: 5 Gesänge. — op. 43: 8 Lieder. — op. 48: 7 Lieder. — op. 51: 12 Lieder. — op. 55: 15 Lieder. — op. 62: 16 Gesänge. — op. 66: 12 Lieder. — op. 68: 6 Gesänge. — op. 70: 17 Gesänge. — op. 75: 18 Gesänge. — op. 76: Schlichte Weisen, 5 Bände mit 51 Liedern. — op. 79: Lieder. — op. 88: 4 Lieder. — op. 97: 4 Lieder. — op. 98: Lieder.

Gesänge und Lieder mit Orgelbegleitung

op. 19: 2 geistliche Gesänge, 2 geistliche Lieder (ohne Opuszahl), — op. 105: 2 Gesänge.

Gesangsduette mit Klavierbegleitung

op. 14: 5 Duette für Sopran und Alt. — op. 111a: 3 Duette für Sopran und Alt.

Männerchöre

op. 38: 7 Männerchöre — 5 ausgewählte Volkslieder — 9 ausgewählte Volkslieder. — op 83: 8 Gesänge.

Frauenchöre

op. 111b: 3 Gesänge für vierstimmigen Frauenchor. — op. 111c: 3 Gesänge für dreistimmigen Frauenchor.

Gemischte Chöre (a cappella)

op. 39: 3 sechsstimmige Chöre — Der evangelische Kirchenchor (40 leicht ausführbare geistliche Gesänge) — Palmsonntag morgen (für fünfstimmigen Chor) — 6 ausgewählte Volkslieder — 8 ausgewählte Volkslieder — 7 geistliche Volkslieder — 12 deutsche geistliche Gesänge. — op. 110: Motette: Mein Odem ist schwach.

Gemischte Chöre mit Klavier

op. 6: 3 Chöre.

Gesangswerke mit Orchesterbegleitung

op. 21: Hymne an den Gesang (für Männerchor). — op. 71: Gesang der Verklärten für gemischten Chor und Orchester. — op. 106: Der 100. Psalm, für gemischten Chor, Orchester und Orgel. — op. 112: Die Nonnen, für gemischten Chor und Orchester.

op. 119: Weihe der Nacht (Dichtung von Friedrich Hebbel) für Altsolo, Männerchor und Orchester.

4 Choralkantaten zu den Hauptfesten des evangelischen Kirchenjahres.

Klavier zu zwei Händen

op. 11: 7 Walzer. — op. 13: Lose Blätter. — op. 17: Aus der Jugendzeit (20 kleine Stücke). — op. 18: Improvisationen. — Ohne Opuszahl: Etude brillante. — Canons (durch Dur und Moll; zwei und dreistimmig). — op. 22: 6 Walzer. — op. 25: Aquarellen. — op. 32: 7 Charakterstücke. — op. 36: Bunte Blätter. — op. 44: Kleine Vortragsstücke. — op. 45: Intermezzi. — op. 53: Silhouetten. — op. 58: 6 Burlesken. — op. 81:

Variationen und Fuge über ein Thema von Bach. — op. 82: Aus meinem Tagebuche. — op. 89: 2 Sonatinen. — op. 99: 6 Präludien und Fugen. — op. 115: Episoden (3 Hefte). — Bachsche Choralvorspiele für Klavier übertragen.

Klavier zu vier Händen

op. 9: 12 Walzer-Kaprizen. — op. 10: 10 deutsche Tänze. — op. 22: 6 Walzer. — op. 34: Cinq pièces pittoresques. — op. 90: Sinfonietta (Auszug von Th. Müller-Reuter). — op. 95: Serenade (Klavierauszug). — op. 94: 6 Stücke. — op. 108: Sinfonischer Prolog zu einer Tragödie (Klavierauszug). — Bearbeitungen Bachscher Orchesterwerke.

Für zwei Klaviere zu vier Händen

op. 86: Variationen und Fuge über ein Thema von Beethoven. — op. 96: Introduktion, Passacaglia und Fuge.

Für Klavier und Orchester

op. 114: Klavierkonzert in F-Moll.

Violine solo

op. 42: 4 Sonaten. — op. 91: 7 Sonaten. — op. 117: 3 Präludien und Fugen, H-Moll, G-Moll und E-Moll. — Chaconne.

Violine und Klavier

op. 1: Sonate in D-Moll. — op. 3: Sonate in D-Dur. — op. 41: Sonate in A-Dur. — op. 50: 2 Romanzen. — op. 72: Sonate in C-Dur. — op. 84: Sonate in Fis-Moll. — op. 87: Kleine Violinstücke. — op. 93: Suite im alten Stil. — op. 103a: Suite in A-Moll. — op. 103b: 2 kleine Sonaten. — op. 107: Sonate in B-Dur. — op. 122: Sonate.

Violine und Orchester

op. 50: 2 Romanzen in G-Dur und D-Dur. — op. 101: Violinkonzert in A-Dur.

Violoncell und Klavier

op. 5: Sonate in F-Moll. — op. 28: Sonate in G-Moll. — op. 78: Sonate in F-Dur. — op. 116: Sonate in A-Moll.

Trios

op. 2: Trio für Klavier, Violine und Viola. — op. 77a: Serenade für Flöte, Violine und Viola. — op. 77b: Trio für Violine, Viola und Cello. op. 102: Trio für Klavier, Violine und Cello.

Quartette

op. 54: 2 Streichquartette in G-Moll und A-Dur. — op. 74: Streichquartett in D-Moll. — op. 109: Streichquartett in Es-Dur. — op. 113: Klavierquartett in D-Moll. — op. 121: Streichquartett in Fis-Moll.

Quintett

op. 64: Klavierquintett in C-Moll.

Sextett

op. 118: Streichsextett in F-Dur für 2 Violinen, 2 Bratschen und 2 Violoncelli.

Klarinette und Klavier

op. 49: 2 Sonaten in As-Dur und Fis-Moll. — op. 107: Sonate in B-Dur.

Orchesterwerke

op. 90: Sinfonietta. — op. 95: Serenade. — op. 100: Variationen und Fuge über ein lustiges Thema von Joh. Ad. Hiller.— op. 108: Sinfonischer Prolog zu einer Tragödie. — op. 120: Lustspielouvertüre.

Die Werke 1 bis 18 sind bei B. Schotts Söhnen in Mainz, 19 bis 62 hauptsächlich in der Universal-Edition erschienen. Von dort an ist das meiste durch Ed. Bote & G. Bock in Berlin verlegt. Doch finden sich grosse und kleine Schöpfungen auch in der Edition Peters. Gelegentlich tauchen andere Verlagsfirmen auf.

Widmungen

an

GUSTAV MAHLER

Mit Lichtdrucken nach der Mahler-Büste von Rodin, dem „Ritter“ von Klimt und Notenmanuskripten von Reger und Bittner in Faksimile.

Geheftet 2 Mark **Luxusausgabe 20 Mark**

Als im September 1910 Mahlers gigantische Achte Sinfonie in München zur Uraufführung gelangte — in denselben Sommer fiel sein fünfzigster Geburtstag —, vereinigten sich unsere ersten Dichter, Musiker, Theaterleiter und Publizisten: Gerhart Hauptmann, Hugo von Hofmannsthal, Hermann Bahr, Arthur Schnitzler, Richard Strauß, Max Reger, Paul Dukas, Bruno Walter, Georg Göhler, Julius Bittner, Anna Bahr-Mildenburg, Oscar Bie, Max Schillings, Gustav Klimt, Stefan Zweig und viele andere, zu einer besonderen Ehrung. In obiger Publikation hat, jeder auf seine Art, zum Ausdruck gebracht, was er Mahler, dem Komponisten, dem Dirigenten und dem Reformator der Bühne, zu danken hat. Heute, nach dem frühen Tode des Meisters, ist die Schrift von dokumentarischer Bedeutung für die Beurteilung Mahlers, des Komponisten, des Dirigenten und des Menschen, aber auch für die Kenntnis aller ihrer Mitarbeiter.

Einen außerordentlichen Wert erhält die Publikation durch die Wiedergabe der herrlichen Büste Mahlers von Rodin, die nur an dieser Stelle veröffentlicht wird.

„Es ist ein Buch der Liebe; Liebe zur Kunst und Liebe zum Künstler haben es diktiert. Liest man es, so findet man darin nichts Oberflächliches, nichts von den konventionell verbindlichen Worten, die sonst niedergeschrieben werden, wenn man aufgefordert wird, seine Meinung zu irgendeinem Jubiläum oder einem ähnlichen Anlaß zu sagen. Mahler ist nicht die Erscheinung, die gleichgültig lassen kann, und je bedeutender die Persönlichkeit ist, die ihr gegenübertritt, desto intensiver muß die Wirkung sein, die eine Begegnung mit Mahler in ihr auslöst. So plastisch ist Mahlers Bild noch von keiner der bisher erschienenen Monographien dargestellt worden.“ Bohemia.

In unserem Verlag erschien ferner:

Gustav Mahler

Eine Studie über Persönlichkeit und Werk

von

Dr. Paul Stefan

Zweite Auflage

Mit einem Bildnis und vielen Notenbeispielen

Geheftet 2 Mark **Gebunden 3 Mark**

Die erste Biographie des großen Komponisten und zugleich der erste Versuch die Entwicklung des Mahlerschen Schaffens bis auf die neueste Zeit darzustellen. Wir erfahren auch zum erstenmal Authentisches aus der Kindheit und Jugend, aus den mühevollen Lehr- und Wanderjahren: Kassel, Prag, Leipzig, Pest, Hamburg. Auf die zehn Jahre der Leitung der Wiener Hofoper wird ausführlich eingegangen. Die „Einführung in das Werk", in die Lieder und Sinfonien Mahlers ist mit ebensoviel Liebe wie eindringendem Verständnis geschrieben. Sie ist in der neuen Auflage auch auf die letzten Schöpfungen Mahlers ausgedehnt, soweit sie bis jetzt zugänglich sind, und behandelt u. a. auch das demnächst zur ersten Aufführung gelangende „Lied von der Erde".

„Neben der geistreichen Betrachtung über Mahlers Persönlichkeit bilden die Einführungen in des Meisters Lieder und Sinfonien den Hauptwert des äußerst verdienstvollen Buches, das dem Lebenswerk Mahlers nicht mit uferlosen Schwärmereien, sondern mit wissenschaftlicher Gründlichkeit zu dienen sucht."

Breslauer Zeitung.

„. . . Das schöne Gefühl, das dieses Buch beseelt und seinen Wert ausmacht, irrt wirklich nicht. In begeisterten und begeisternden Worten sucht es dem Lebenswerk des Meisters, soweit es heute vorliegt, ganz gerecht zu werden." Der Merker.

Anton Bruckner

von

Franz Graeflinger

Mit vielen Porträts, Ansichten, Faksimiles und Notenbeispielen.

Geheftet 5 Mark **Gebunden 7 Mark**

Dies Buch will keine erschöpfende und völlig ausgebaute Biographie des größten Sinfonikers seit Beethoven geben.

Aus einer Unmenge kleiner Züge, aus Äußerungen Bruckners selbst und seiner Freunde und all derer, die mit ihm in Beziehung getreten sind, entsteht das Bild eines der liebenswertesten, gütigsten und reichsten Menschen. Von dem neuen Material, das unser Buch in Bild und Wort und Notenschrift beibringt, möchten wir besonders hinweisen auf die geschlossene Reihe von Bruckner-Porträts und Bruckner-Wohnstätten. Dem Verehrer des Meisters, in dessen Leben die Orgel eine so große Rolle spielte, wird das Bild der Kirchenräume und der von ihm lange Jahre benutzten Instrumente lieb sein. Die einzige bisher bekannt gewordene Orgel-Komposition haben wir durch den Stich vervielfältigen lassen, ein großes Noten-Skizzenblatt mit Fragmenten zweier Messen sowie andres bisher Unbekanntes in Faksimile beigefügt.

Besonders willkommen wird die durch Notenbeispiele erläuterte Charakteristik der noch völlig unbekannten D-Moll-Sinfonie vom Jahre 1869 sein.

Dazu kommen viele unveröffentlichte Briefe. Eine Reihe noch lebender Freunde haben ihre Erinnerungen an Bruckner beigesteuert. Auch sein Verhältnis zu den Frauen wird dabei mit interessanten und zum Teil außerordentlich lustigen Zügen beleuchtet.

Berliner Allgemeine Musikzeitung: „Das vorliegende Buch bringt an all den klaffenden Lücken, welche die knappe heutige Bruckner-Literatur läßt, prächtige, lebensvolle Ergänzungen, Erläuterungen, Erklärungen, fügt Seite für Seite durch persönliche Aussprachen überlebender Schüler, Freunde und Verehrer des Meisters neue Züge in das Antlitz des Musikers und Menschen Bruckner ein . . . Gräflinger hat reiches und neues Material liebevoll und kritisch zusammengetragen und dabei Irrtümer anderer Biographen klargestellt. Das Buch nennt sich „Bausteine“ zu einer Lebensgeschichte Bruckners; in der Tat, wer die endgültige Biographie des Linzer Organisten schreiben will, wird an diesem Werke nicht vorbei können. Es bedeutet eine wirkliche Bereicherung der Bruckner-Literatur.

NEUESTE WERKE
VON
MAX REGER

op. 115 **Episoden** Klavierstücke für große und kleine Leute. Zwei Hefte je M. 3.— no.

op. 117 **Fünf Werke für die Violine allein**
je M. 2.— no.
No. 1. Präludium und Fuge (H-moll). No. 2. Präludium und Fuge (G-moll).
No. 3. Präludium und Fuge (E-moll). No. 4. Chaconne (G-moll).
No. 5. Präludium und Fuge.

op. 119 **Die Weihe der Nacht** Für Altsolo, Männerchor und Orchester
Große Orchester-Partitur nur zum Privatgebrauch M. 12.— no.
Klavierauszug vom Komponisten . . . . . M. 4.— no.
Chorstimmen . . . . . je M. —.60 no.

op. 120 **Lustspiel-Ouverture** 4 ms M. 4.— no.
Kleine Partitur M. 2.— no.

op. 122 **Sonate (E-moll) für Violine u. Klavier**
M. 6.— no.

Aus der Kinderwelt Acht kleine Lieder für eine Singstimme und Klavier (Schlichte Weisen, op. 76, Band V.) Original (mittel) M. 3.— no.
No. 1. Klein Marie. No. 2. Lutschemäulchen. No. 3. Soldatenlied.
No. 4. Schlaf ein. No. 5. Zwei Mäuschen. No. 6. Ein Tänzchen.
No. 7. Knecht Ruprecht. No. 8. Die fünf Hühnerchen.
Mit deutsch-engl. Text. Einzeln, für Mittelstimme, je M. 1.— no.

Wiegenlied: „Schließe mein Kind, schließe die Äuglein zu". Text von Alb. Traeger. Mit deutsch-engl. Text. Hoch (E-dur). Tief (C-dur) je M. 1.— no.

Zu beziehen durch alle Musikalienhandlungen und Verleger

Ed. Bote & G. Bock BERLIN W 8 Leipzigerstr. 37

MAX REGERS WERKE

in der

UNIVERSAL-EDITION

KLAVIER ZU 2 HÄNDEN:

U.-E. Nr.		M.
1173	op. 20. 5 Humoresken .	2.50
1174	op. 22. 6 Walzer (4 hdg.) Uebertr. v. Komp. . .	2.50
1188/89	op. 32. 7 Charakterstücke. 2 Hefte . . . à	3.—
1199/1200	op. 36 Bunte Blätter, 9 kl. Stücke. 2 Hefte à	2.—
1219	op. 44. 10 kleine Vortragsstücke zum Gebrauch b. Unterricht	3.—
1220/21	op. 45. 6 Intermezzi. I (1—3), II (4—6) . à	2.50
2678	op. 46 Fantasie u. Fuge üb. d. Namen „Bach" (Orgel). Uebertr. von A. Stradal	3.—
1250	op. 53 Silhouetten. 7 St.	3.—
1953	aus op. 77a Trio: Andante semplice con Variazioni. Uebertr. v. Komp.	1.50
1956	op. 81 Variat. u. Fuge üb. ein Thema v. Bach	3.—
1957/58	op. 82 Aus meinem Tagebuche. 22 kl. St. 2 Bde. . . . . à	3.—
1959	op. 82 Nr. 5. Gavotte .	1.—
1971 a/b	op. 89. 2 Sonatinen . à	2.—
1986/87	op. 99. 6 Präludien und Fugen. 2 Hefte . . . à	2.—
1287	Ausgewählte Choralvorspiele von J. S. Bach	4.—
1285	5 Spezialstudien f. Klavier. Bearbeitungen Chopinscher Werke .	3.—
1286	4 Spezialstudien für die linke Hand allein . . .	2.50

KLAVIER ZU 4 HÄNDEN:

1175	op. 22. 6 Walzer	4.—
1191/92	op. 34 Cinq pièces pittoresques, 2 Hefte . à	2.—
1973	op. 90 Sinfonietta . . .	6.—
1982	op. 95 Serenade	6.—
2675	op. 100 Variationen u. Fuge üb. ein lustiges Thema v. J. Ad. Hiller, Kl.-Ausz. v. O. Singer	6.—
1289	Variat. u. Fuge üb. Heil unserm König u. Heil dir im Siegeskranz (Orgel) Uebertr. vom Komp. .	2.—

2 KLAVIERE ZU 4 HÄNDEN:

(Zur Aufführung je 2 Expl. erforderl.)

U.-E. Nr.		M.
1970	op. 86 Variationen und Fuge üb. ein Thema von Beethoven	4.—
1983	op. 96 Introduktion, Passacaglia und Fuge	4.—

VIOLINE SOLO:

1209/10	op. 42. 4 Sonaten. I (1 bis 2), II (3—4) à	2.50
1974/77	op. 91. 7 Sonaten. 4 Hefte . . . . . à	2.—
	Präludium und Fuge.	
2676	Nr. 1. H-moll	2.—
2577	Nr. 2. G-moll	2.—

VIOLINE UND KLAVIER:

1208	op. 41 Sonate III A-dur	6.—
1233/34	op. 50. 2 Romanzen. G-dur. D-dur . . . . à	2.—
1940	op. 72 Sonate, C-dur .	6.—
1968	op. 84 Sonate, Fis-moll	6.—
1969	aus op. 84 Satz II. Allegretto	1.50
1978	op. 93 Suite im alten Stil	6.—
1979	aus op. 93 Satz II. Largo	1.50

U.-E. Nr.		M.
2668	op. 103a 6 Vortragsstücke. (Suite, A-m.)	4.—
2669/70	op. 103b 2 kleine Sonaten. 1. D-m. 2. A-d. à	2.50
2672	op. 107 Sonate B-dur	6.—

VIOLONCELL UND KLAVIER:

1180	op. 28. Sonate G-moll	5.—
1955	op. 78. Sonate F-dur	6.—
1231/32	op. 49. 2 Sonaten. 1. As-dur. 2. Fis-moll . . à	5.—
2671	op. 107 Sonate B-dur	6.—

TRIOS (Stimmen):

1952	op. 77a Serenade für Flöte, Violine u. Viola	5.—
1954	op. 77b Trio f. Violine, Viola u. Violoncello . .	5.—
2667	op. 102 Trio f. Violine, Violoncello u. Klavier	15.—

STREICHQUARTETTE:

1251/52	op. 54. 2 Quartette. G-moll, A-dur (Stimm.) à	7.50
1943	op. 74 Quartett in D-moll (Stimmen)	7.—
2673	op. 109 Quartett in Es-dur (Part. u. Stimm.)	15.—

HARMONIUM SOLO:

1295	12 ausgew. Lieder (m. beigef. Text) Uebertr. v. Komp.	3.—

ORGEL:

1429	op. 19. 2 geistl. Gesänge (mittel) m. Orgelbegl.	1.80
1181	op. 30 Fantasie über „Freu' dich sehr" . .	3.—
1190	op. 33 Sonate I Fis-Moll	3.—
	op. 40. 2 Fantasien über Choräle:	
1206	I. „Wie schön leucht' uns"	3.—
1207	II. „Straf' mich nicht in deinem Zorn" .	3.—
1222	op. 46 Fant. u. Fuge üb. d. Namen „BACH"	3.—
1223	op. 47. 6 Trios	3.—
	op. 52. 3 Fantasien üb. Choräle:	
1247	I. „Alle Menschen müssen sterben" .	3.—
1248	II. „Wachet auf! ruft uns die Stimme" .	3.—
1249	III. „Halleluja! Gott zu loben"	3.—
1376/77	op. 56. 5 leichte Präludien u. Fugen. 2 Hefte à	3.—
1268	op. 57 Symphonische Fantasie u. Fuge . . .	3.—
1989	op. 60 Sonate II. D-moll	5.—
1990/92	op. 63 Monologe. 3 H. à	3.—
1933/35	op. 67. 52 leichte Vorspiele für Orgel zu den gebräuchl. evang. Chorälen. Heft I/III à	3.—
1937/38	op. 69. 10 Stücke. 2 H. à	2.—
1941	op. 73 Variationen u. Fuge üb. ein Originalthema	4.—
1290/94	Ausgew. Klavierwerke von J. S. Bach f. Orgel bearbeitet. 5 Hefte à	3.—
1993	Introd. u. Passacaglia	2.—
1942	15 zweist. Inventionen von J. S. Bach, bearb. v. Reger u. K. Straube	1.50
1288	Variat. u. Fuge üb. Heil unserm König u. Heil dir im Siegeskranz . .	1.50
1430	2 geistl. Lieder (mittel) m. Orgelbegl.	1.50

ORGEL UND VIOLINE:

1980	op. 93 Largo aus der Suite, bearb. v. Komp.	1.50

Zu beziehen durch jede Musikalienhandlung. — Vollst. Verzeichnis der in der Universal-Edition erschienenen Werke Max Regers (enth. auch die meisten Lieder und Gesänge und wertvolle Chor- und Orchesterwerke) auf Verlangen gratis!

Gedruckt bei M. Müller & Sohn / München

ML
410
R25H3

Hehemann, Max
Max Reger

Music

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 14 01 15 08 008 6